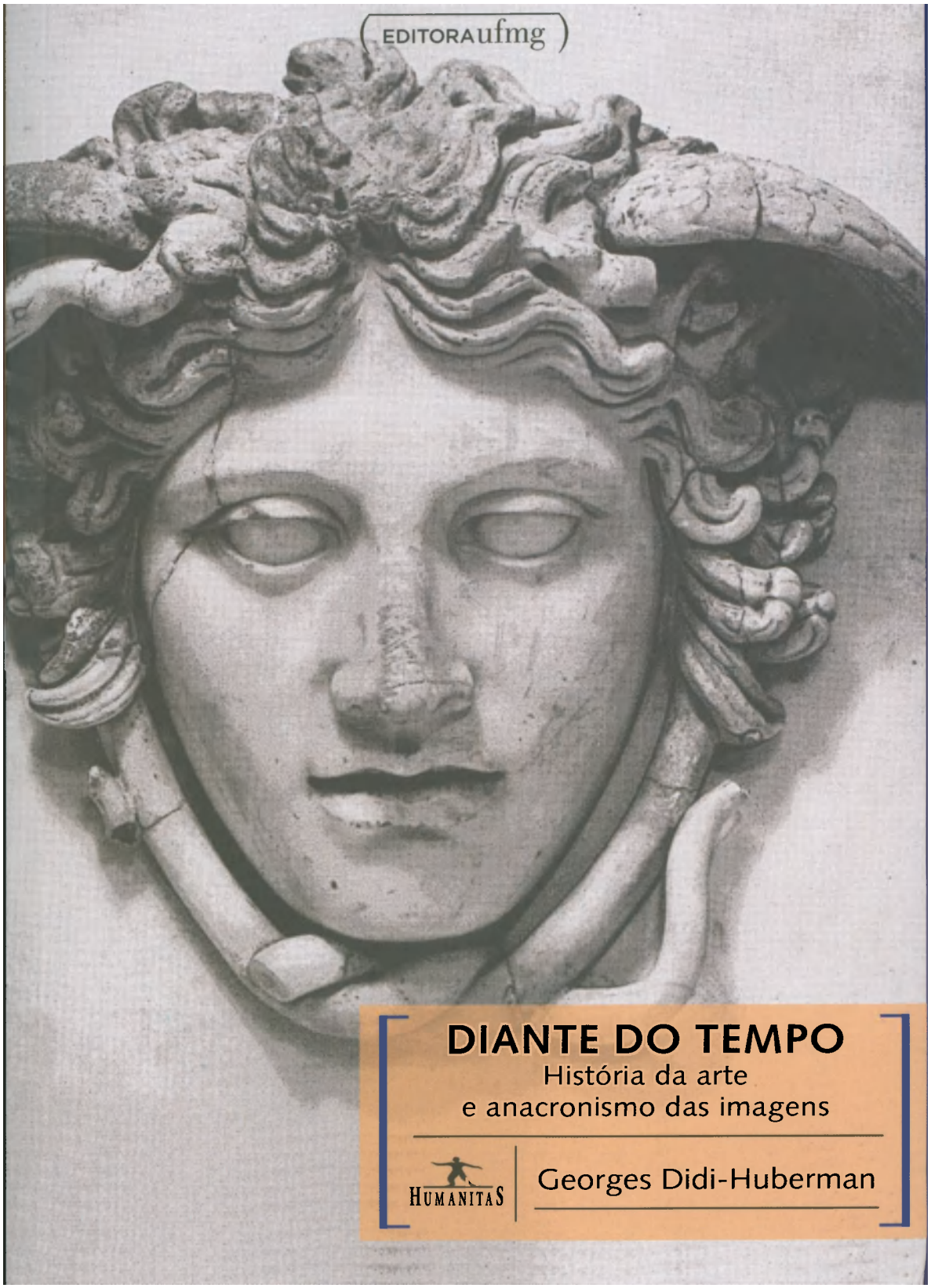

EDITORA ufmg
DIANTE DO TEMPO
História da arte
e anacronismo das imagens
HUMANITAS
Georges Didi-Huberman

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Reitor Jaime Arturo Ramírez
Vice-Reitora Sandra Regina Goulart Almeida

EDITORA UFMG
Diretor Wander Melo Miranda
Vice-Diretor Roberto Alexandre do Carmo Said

CONSELHO EDITORIAL
Wander Melo Miranda (presidente)
Danielle Cardoso de Menezes
Eduardo de Campos Valadares
Élder Antônio Sousa Paiva
Fausto Borém
Flavio de Lemos Carsalade
Maria Cristina Soares de Gouvêa
Roberto Alexandre do Carmo Said

Georges Didi-Huberman

DIANTE DO TEMPO
História da arte e anacronismo das imagens

Vera Casa Nova
Márcia Arbex
Tradução

Belo Horizonte
Editora UFMG
2015

© 2000, Les Éditions de Minuit
Título original: *Devant le temps*: histoire de l'art et anachronisme des images
© 2015, da tradução brasileira: Editora UFMG

Este livro ou parte dele não pode ser reproduzido por qualquer meio sem autorização escrita do Editor.

D556d.Pc Didi-Huberman, Georges
Diante do tempo : história da arte e anacronismo das imagens / Georges Didi-Huberman ; tradução Vera Casa Nova, Márcia Arbex. – Belo Horizonte : Editora UFMG, 2015.
328 p. : il. (Humanitas)

Tradução de: *Devant le temps*: histoire de l'art et anachronisme des images.
Inclui bibliografia.
ISBN: 978-85-7041-972-9

1. Arte e história. 2. Crítica de arte. 3. Arte – Apreciação. I. Casa Nova, Vera. II. Arbex, Márcia. III. Título. IV. Série.

CDD:709
CDU:7(091)

Elaborada pela DITTI – Setor de Tratamento da Informação
Biblioteca Universitária da UFMG

DIRETORA DA COLEÇÃO Heloisa Maria Murgel Starling
COORDENAÇÃO EDITORIAL Michel Gannam
ASSISTÊNCIA EDITORIAL Eliane Sousa
DIREITOS AUTORAIS Maria Margareth de Lima e Renato Fernandes
PREPARAÇÃO DE TEXTOS Ana Maria de Moraes
REVISÃO DE PROVAS Maria Clara Menezes e Maria do Rosário A. Pereira
PROJETO GRÁFICO Cássio Ribeiro, a partir de Glória Campos – *Mangá*
FORMATAÇÃO Cássio Ribeiro
MONTAGEM DE CAPA Luar Furtado
IMAGEM DA CAPA Medusa Rondanini
PRODUÇÃO GRÁFICA Warren Marilac
IMPRESSÃO E ACABAMENTO Imprensa Universitária UFMG

EDITORA UFMG
Av. Antônio Carlos, 6.627 CAD II Bloco III
Campus Pampulha 31270-901 Belo Horizonte-MG Brasil
Tel. +55 31 3409-4650 Fax +55 31 3409-4768
www.editoraufmg.com.br editora@ufmg.br

Todo problema, em certo sentido, é um problema de *uso do tempo*.

G. Bataille, *Méthode de méditation*, 1947.

A maneira como o passado recebe a impressão de uma atualidade mais avançada é dada pela *imagem* na qual ele está compreendido. E essa penetração dialética, essa capacidade de tornar presentes as correlações passadas, é a prova da verdade da ação presente. Isso significa que ela acende o pavio do explosivo que jaz naquilo que foi.

W. Benjamin, *Paris, capital du XIX^e siècle. Le livre des passages*, 1927-1940.

LISTA DE FIGURAS

1 - Fra Angelico, parte inferior da *Madona das sombras*, *circa* 1440-1450 (detalhe). Afresco. Florença, convento São Marcos, corredor setentrional. Altura: 1,50 m. Fotografia de G. D.-H. 13

2 - Molde em gesso de máscara funerária, proveniente de El-Jem. Época imperial romana. Tunísia, Museu do Bardo. Fotografia de D. R. 82

3 - Tiragem em positivo (moderna) do precedente. Fotografia de D. R. 83

4 - Eugène Atget, *Trapeiro no XVII° distrito de Paris* [*Chiffonnier dans le XVII^e arrondissement de Paris*], 1913. Bibliothèque historique de la Ville de Paris-Fonds Atget. © Atget/BHVP. 118

5 - Alphonse Giroux, *O transfigurador, ou a luneta francesa* [*Le transfigurateur, ou la lunette française*], 1818. Patente da invenção do caleidoscópio, detalhes. Paris, Institut national de la propriété industrielle. 144

6 - J. W. Goethe, *A metamorfose das plantas*, 1790. Figuras dos parágrafos 34 ("Formação do cálice"), 51-52 ("Nectários"), 67-73 ("Formação do estilo"). 147

7 - J. W. Goethe, *A metamorfose das plantas*, 1790. Figuras do parágrafo 80 ("Das frutas"). 148

8 - Grandville, *Plantas marinhas, uma reprodução exata das rendas, escovas, pompons, mechas de cabelo, gramas* [*Plantes marines, une reproduction exacte des dentelles, brosses, pompons, toupets e gasons*], 1844. Gravura da série *Uma tarde no Jardin des Plantes* [*Un après-midi au Jardin des Plantes*], 123 x 110 cm. 150

9 - Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst*, Berlim, 1928. Lâmina 89: "Symphytum officinale" © Adagp, Paris, 2000. 152

10 - Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst*, Berlim, 1928. Lâmina 12: "Geum rivale" © Adagp, Paris, 2000. 153

11 - Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst*, Berlim, 1928. Lâmina 98: "Phacelia tanacetifolia" © Adagp, Paris, 2000. 154

12 - Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst*, Berlim, 1928. Lâmina 69: "Asclepias speciosa" © Adagp, Paris, 2000. 158

13 - Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst*, Berlim, 1928. Lâmina 68: "Parnassia palustris" © Adagp, Paris, 2000. 159

14 - Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst*, Berlim, 1928. Lâmina 113: "Asclepias speciosa" © Adagp, Paris, 2000. 160

15 - Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst*, Berlim, 1928. Lâmina 115: "Asclepias syriaca" © Adagp, Paris, 2000. 161

16 - Artista de uma cultura não identificada (África equatorial), *Cabeça* [*Tête*]. Madeira densa. In: C. Einstein, *Negerplastik*, Leipzig, 1915, lâmina XIV. 199

17 - Artista de uma cultura não identificada (África equatorial), *Cabeça* [*Tête*]. Madeira densa. In: C. Einstein, *Negerplastik*, Leipzig, 1915, lâmina XV. 199

18 - Hercules Seghers, *Paisagem com rochedos e cordas* [*Paysage de rochers et cordages*], *circa* 1630. Água-forte, ponta seca e guache sobre papel. In: C. Einstein, Gravures de Hercules Seghers, *Documents*, n. 4, p. 203, 1929. 215

19 - Pablo Picasso, *Homem com violão*, 1912. Óleo sobre tela. In: C. Einstein, Notes sur le cubisme, *Documents*, n. 3, p. 149, 1929. © Succession Pablo Picasso / Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2014. 217

20 - André Masson, *Peixes desenhados na areia* [*Des poissons dessinés sur le sable*], 1927. Técnica mista. In: C. Einstein, André Masson, étude ethnologique, *Documents*, n. 2, p. 97, 1929. © Masson, André / Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2014. 233

21 - Hans Arp, *Cabeça e Adição-Folhas-Torso* [*Tête et Addition-Feuilles-Torse*], 1931. Colagens. In: C. Einstein, L'enfance néolithique, *Documents*, n. 8, p. 37, 1930. © Arp, Hans / Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2014. 235

22 - Pablo Picasso, *Guernica*, primeira versão, 11 de maio de 1937 (detalhe). Desenho sobre tela. Fotografia de Dora Maar. Paris, Archives Musée Picasso-RMN. Adagp, Paris 2000. © Succession Pablo Picasso / Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2014. 245

23 - *Seixo recolhido na praia* [*Caillou ramassé sur la plage*]. Coleção C. Eisntein. In: C. Einstein, Exposition de sculpture moderne, *Documents*, n. 7, p. 392, 1929. 247

24 - Barnett Newman, *Sem título* (*Onement I*), 1947. Tinta sobre papel, 27,7 x 18,7 cm. Nova Iorque, Coleção B. H. Friedman. Fotografia D. R. © The Barnett Newman Foundation / Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2014. 283

SUMÁRIO

ABERTURA. A HISTÓRIA DA ARTE COMO DISCIPLINA ANACRÔNICA 15

Diante da imagem: diante do tempo (15). Paradoxo e parte maldita (33). Só há história anacrônica: a montagem (38). Só há história de anacronismos: o sintoma (43). Constelação do anacronismo: a história da arte diante do nosso tempo (50).

I
ARQUEOLOGIA DO ANACRONISMO

1. A IMAGEM-MATRIZ. HISTÓRIA DA ARTE E GENEALOGIA DA SEMELHANÇA 71

A história da arte sempre começa duas vezes (71). Plínio, o Velho: "A semelhança está morta" (75). Impressões do rosto, impressões da lei (79). Semelhança por geração e semelhança por permutação (84). A origem como turbilhão (95).

2. A IMAGEM-MALÍCIA. HISTÓRIA DA ARTE E QUEBRA-CABEÇA DO TEMPO 101

A história da arte sempre está por recomeçar (101). Walter Benjamin, arqueólogo e trapeiro da memória (113). A imagem sobrevém: a história se desmonta (123). Conhecimento pela montagem (131). Caleidoscópio e quebra-cabeça: "O tempo se lança como um *bretzel*..." (139).

II
MODERNIDADE DO ANACRONISMO

3. A IMAGEM-COMBATE. Inatualidade, experiência crítica, modernidade 183
"A história da arte é a luta de todas as experiências..." (183). Carl Einstein na ponta da história: o risco anacrônico (196). Experiência do espaço e experiência interior: o sintoma visual (210). "Eu não falo de modo sistemático..." (241).

4. A IMAGEM-AURA. Do agora, do outrora e da modernidade 267
Suposição do objeto: "Uma realidade da qual nenhum olho se satisfaz" (267). Suposição do tempo: "A origem é agora" (273). Suposição do lugar: "A aparição do longínquo" (280). Suposição do *sujet*: "Eu sou o sujeito. Eu sou também o verbo..." (286).

ÍNDICE DE NOMES 299

ÍNDICE DE NOÇÕES 309

NOTA BIBLIOGRÁFICA 327

Figura 1 - Fra Angelico, parte inferior da *Madona das sombras*, *circa* 1440-1450 (detalhe). Afresco. Florença, Convento São Marcos, corredor setentrional. Altura: 1,50 m. Fotografia de G. D.-H.

Abertura

A HISTÓRIA DA ARTE COMO DISCIPLINA ANACRÔNICA

DIANTE DA IMAGEM: DIANTE DO TEMPO

Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo. Como o pobre iletrado da narrativa de Kafka, estamos diante da imagem como *Diante da lei*: como diante do vão de uma porta aberta. Ela nada nos oculta, bastaria entrar, sua luz quase nos cega, nós a respeitamos. Sua própria abertura – e eu não me refiro ao guardião – nos faz parar: olhá-la é desejar, é esperar, é estar diante do tempo. Mas que tipo de tempo? De que plasticidades e fraturas, de que ritmos e embates do tempo poderia se tratar nessa abertura da imagem?

Olhemos, um instante, esse pano de pintura [*pan de peinture*][1] renascentista (Figura 1). É um afresco do Convento de São Marcos, em Florença. Muito provavelmente, foi pintado nos anos de 1440 por um frade dominicano que morava no local, chamado mais tarde de Beato Angelico. Ele se encontra na altura do olhar, no corredor oriental da clausura. Logo acima está pintada uma *Sacra conversação*. Todo o resto do corredor é, como as próprias celas, pintado em cal branco. Nessa dupla diferença – a cena representada acima, com o fundo branco em volta –, o pano do afresco vermelho, crivado de manchas erráticas, produz como uma deflagração: um fogo de artifício colorido que traz ainda o

traço de seu jorro originário (o pigmento tendo sido projetado a distância, em chuvisco, tudo isso em um rápido instante) e que, desde então, perpetuou-se como uma constelação de estrelas fixas.

Diante dessa imagem, nosso presente pode, de repente, se ver capturado e, ao mesmo tempo, revelado na experiência do olhar. Ainda que mais de quinze anos tenham se passado[2] desde essa experiência singular – no que me concerne –, meu "presente reminiscente" não terminou, parece-me, de tirar disso todas as lições. Diante de uma imagem – por mais antiga que seja –, o presente nunca cessa de se reconfigurar, se a despossessão do olhar não tiver cedido completamente o lugar ao hábito pretensioso do "especialista". Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja –, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória, se não for da obsessão. Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [*durée*]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [*étant*] que a olha.

Mas como estarmos à altura de todos os tempos que essa imagem, diante de nós, conjuga em tantos planos? E como dar conta do presente dessa experiência, da memória que ela convocava, do futuro que ela insinuava? Parar *diante do pano* de Fra Angelico, submeter-se a seu mistério figural, já consistia em entrar, modesta e paradoxalmente, no saber que tem o nome de história da arte. Entrada modesta, porque a grande pintura do Renascimento florentino era tratada pelas bordas, justamente: seus *parerga*, suas zonas marginais, os registros bem – ou bem mal – chamados "inferiores" dos ciclos de afrescos, os registros da "decoração", os simples "falsos mármores". Mas, entrada paradoxal (e, para mim, decisiva), visto que se tratava de compreender a necessidade intrínseca, a necessidade figurativa, ou melhor, *figural* de uma zona de pintura facilmente apreensível sob a etiqueta de arte "abstrata".[3]

Tratava-se, no mesmo movimento – no mesmo assombro –, de compreender por que toda essa atividade pictural na obra de Fra Angelico (mas também em Giotto, Simone Martini, Pietro Lorenzetti, Lorenzo Monaco, Piero della Francesca, Andrea del Castagno, Mantegna e ainda em tantos outros), intimamente misturada à iconografia religiosa, por que todo esse mundo de imagens perfeitamente visíveis não tinha sido, até então, nem olhado, nem interpretado, nem mesmo entrevisto na imensa literatura científica consagrada à pintura do Renascimento.[4] É aqui que surge, fatalmente, a questão epistemológica; é aqui que o estudo de caso – uma singularidade pictural que um dia me fez parar no corredor de São Marcos – suscita uma exigência mais geral quanto à "arqueologia", como disse Michel Foucault, do saber sobre a arte e sobre as imagens.

Positivamente, essa exigência poderia ser formulada assim: em que condições um objeto – ou um questionamento – histórico novo pôde emergir tão tardiamente num contexto conhecido, tão bem "documentado", como se diz, quanto o Renascimento florentino? Com razão, poderíamos nos exprimir mais negativamente: na história da arte como disciplina, como "ordem do discurso", o que manteve uma tal condição de cegueira, uma tal "vontade de não ver" e de não saber? Quais são as razões epistemológicas de tal denegação – denegação que consiste em saber identificar, numa *Sacra conversação*, o menor atributo iconográfico e, ao mesmo tempo, não prestar a mínima atenção ao extraordinário fogo de artifício colorido que se estende logo abaixo, sobre três metros de largura e um metro e cinquenta de altura?

Essas questões simples, provenientes de um caso particular (mas possuindo, eu espero, algum valor exemplar) comprometem a história da arte em seu método, em seu próprio estatuto – seu

estatuto "científico", como gostamos de dizer – como em sua história. Parar *diante do pano* de Fra Angelico significava, primeiramente, tentar restituir uma dignidade histórica, até mesmo uma sutileza intelectual e estética, a objetos visuais considerados, até então, como inexistentes, pelo menos como desprovidos de sentido. Tornou-se rapidamente evidente que, para nos aproximarmos um pouco que seja desse objetivo, seria preciso tomar outras vias além daquelas magistral e canonicamente fixadas por Erwin Panofsky sob o nome de "iconologia"[5]: difícil, aqui, inferir uma "significação convencional" a partir de um "modelo natural"; difícil encontrar um "motivo" ou uma "alegoria" no sentido habitual desses termos; difícil identificar claramente um "assunto" ou um "tema" bem distinto; difícil exibir uma "fonte" escrita que pudesse servir de interpretante verificável. Não havia nenhuma "chave" a buscar nos arquivos ou na *Kunstliteratur*, como a única chave "simbólica" de uma imagem figurativa que o mágico-iconólogo sabe tão bem tirar de seu chapéu.

Será preciso então deslocar e complexificar as coisas, requestionar o que "assunto", "significação", "alegoria" ou "fonte" podem, no fundo, querer dizer para um historiador da arte. Será preciso mergulhar na semiologia não *iconológica* – no sentido humanista, o de Cesare Ripa[6] – que constituía, nas paredes do Convento de São Marcos, o universo teológico, exegético e litúrgico dos dominicanos. E, como consequência indireta, fazer surgir a exigência de uma semiologia não *iconológica* – no sentido "científico" e atual, proveniente de Panofsky –, uma semiologia que não fosse nem positivista (a representação como espelho das coisas), nem mesmo estruturalista (a representação como sistema de signos). *Diante do pano*, era preciso, seriamente, pôr em questão a própria representação, e comprometer-se por conseguinte num debate de ordem epistemológica sobre os meios e os fins da história da arte enquanto disciplina.

Em suma, tentar uma *arqueologia crítica da história da arte* capaz de deslocar o postulado panofskiano da "história da arte como disciplina humanista".[7] Para tanto, era preciso pôr em questão todo um conjunto de certezas quanto ao objeto "arte" – objeto mesmo de nossa disciplina histórica –, certezas que têm como pano de fundo uma longa tradição teórica que vai de Vasari a Kant e além (notadamente no próprio Panofsky).[8] Mas parar *diante do pano* não é somente interrogar o objeto de nossos olhares. É também parar *diante do tempo*. É então interrogar, na história da arte, o objeto "história", a própria historicidade. Tal é o desafio do presente trabalho: estabelecer uma arqueologia crítica dos modelos de tempo, dos valores de uso do tempo na disciplina histórica que elegeu as imagens como seus objetos de estudo. Questão tão vital, tão concreta e quotidiana – cada gesto, cada decisão do historiador, desde a mais humilde classificação de suas fichas até as suas mais altas ambições sintéticas, não dependem, cada vez mais, de uma escolha de tempo, de um ato de temporalização? – quanto difícil de esclarecer. Percebe-se rapidamente que nada, aqui, permanece muito tempo na serena luz das evidências.

Partamos justamente do que, para o historiador, parece constituir a evidência das evidências: a recusa do anacronismo. É a regra de ouro: sobretudo não "projetar", como se diz, nossas próprias realidades – nossos conceitos, nossos gostos, nossos valores – sobre as realidades do passado, objetos de nossa investigação histórica. Não é evidente que a "chave" para compreender um objeto do passado encontra-se no próprio passado e, mais ainda, *no mesmo passado* que o passado do objeto? Regra de bom senso: para compreender os panos coloridos de Fra Angelico, será necessário, então, procurar uma *fonte de época* capaz de nos fazer aceder à "ferramenta mental" – técnica, estética, religiosa etc. – que tornou possível esse tipo de escolha pictural. Designemos essa atitude canônica do historiador: não é nada mais que uma busca da concordância dos tempos, uma busca da consonância *eucrônica*.

Tratando-se de Fra Angelico, possuímos uma "interpretação eucrônica" de primeira ordem: o julgamento sobre o pintor pronunciado pelo humanista Cristóforo Landino, em 1481. Michael Baxandall apresentou esse julgamento como sendo um tipo de fonte de época capaz de nos fazer compreender uma atividade pictural, aproximando-a de sua realidade intrínseca, segundo as "categorias visuais" próprias de seu tempo – isto é, "historicamente pertinentes".[9] Tal é a evidência eucrônica: conseguirmos exibir uma fonte específica (o julgamento de Landino, com efeito, não é geral, mas nominal) e, graças a isso, conseguirmos interpretar o passado com as categorias do passado. Não é esse o ideal do historiador?

Mas, o que é o ideal senão o resultado de um processo de idealização? O que é o ideal senão a edulcoração, a simplificação, a síntese abstrata, a denegação da carne das coisas? O texto de Landino é, sem dúvida, "historicamente pertinente", no sentido em que pertence, como o afresco de Fra Angelico, à civilização italiana do Renascimento. Ele testemunha, a esse título, a recepção humanista de uma pintura produzida sob o mecenato de Cosme de Médicis. Isso bastaria para considerá-lo historicamente pertinente, no sentido em que permitiria compreender a necessidade pictural – mas também intelectual, religiosa – dos panos coloridos de São Marcos? De modo algum. Comparado à própria produção de Fra Angelico, o julgamento de Landino nos leva a pensar que ele jamais colocou os pés na *clausura* do convento florentino – o que é muito provável –, ou que ele viu essa pintura sem olhá-la, sem compreender grande coisa. Cada uma de "suas categorias" – o desembaraço, a jovialidade, a devoção ingênua – está nos antípodas da complexidade, da gravidade, da sutileza empregadas na pintura exegética do irmão dominicano.[10]

Estamos *diante do pano* como *diante de uma questão* nova colocada ao historiador: se a fonte "ideal" – específica, eucrônica – não é capaz de dizer algo sobre o objeto da investigação,

oferecendo-nos apenas uma fonte sobre sua recepção, e não sobre sua estrutura, logo, a que santos, a que interpretantes devemos nos devotar? Uma primeira observação, concernente à dignidade atribuída de modo abusivo ao texto de Landino: ela é declarada pertinente porque "contemporânea" (falo aqui de *eucronia* apenas para sublinhar o valor de coerência ideal, de *Zeitgeist*, emprestado a uma tal contemporaneidade). Mas seria ela, de fato, contemporânea? Ou, antes: segundo qual escala, qual ordem de grandeza pode ser considerada como tal? Landino escrevia uns trinta anos após a morte do pintor – ora, nesse lapso de tempo muitas coisas se transformaram na esfera estética, religiosa e humanista. Landino era versado no latim clássico (com suas categorias, sua retórica próprias), mas era também um defensor ardente da língua vulgar;[11] Fra Angelico só era versado no latim medieval de suas leituras do noviciato, com suas distinções escolásticas e incontáveis hierarquias: só isso bastaria para fazer suspeitar, entre o pintor e o humanista, da cisão de um verdadeiro *anacronismo*.

Landino não foi anacrônico a Fra Angelico somente na diferença de tempo e de cultura que, com toda evidência, os separava; mas, sobretudo, o próprio Fra Angelico parece ter sido anacrônico a seus contemporâneos mais imediatos, se quisermos considerar como tal Leon Battista Alberti, por exemplo, que teorizava sobre a pintura no mesmo momento, e a algumas centenas de metros do corredor onde superfícies vermelhas se cobriam de manchas brancas projetadas a distância. Nem mesmo o *De pictura* poderia – ainda que "eucrônico" – dar conta adequadamente da exigência pictural dos afrescos de São Marcos.[12] Portanto, ficamos com a impressão de que os contemporâneos, com frequência, se compreendem menos do que indivíduos separados no tempo: o anacronismo atravessa todas as contemporaneidades. A concordância dos tempos – quase – não existe.

Fatalidade do anacronismo? Eis o que pode separar os dois perfeitos contemporâneos que foram Alberti e Fra Angelico,

porque eles não pensavam de forma alguma "num mesmo tempo". Ora, essa situação só pode ser qualificada de "fatal" – negativa, destrutiva – sob o ponto de vista de uma concepção ideal, logo empobrecida, da própria História. Mais vale reconhecer como valiosa a *necessidade do anacronismo*: ela parece interna aos próprios objetos – as imagens – dos quais tentamos fazer a história. O anacronismo seria, assim, numa primeira aproximação, um modo temporal de exprimir a exuberância, a complexidade, a sobredeterminação das imagens.

No exemplo único do afresco pintado de Fra Angelico, três tempos ao menos – três tempos heterogêneos, logo, anacrônicos uns aos outros – são tecidos de modo notável. A moldura em *trompe-l'œil* diz respeito a um mimetismo "moderno" e a uma noção da *prospectiva*, que se pode qualificar, grosso modo, de albertiniana: "eucrônico", portanto, a esse século 15 florentino do primeiro Renascimento. Mas a função rememorativa da cor supõe, por outro lado, uma noção da *figura*, cuja fonte o pintor buscava nos escritos dominicanos dos séculos 13 e 14: artes da memória, "somas de similitudes" ou exegeses da Escritura bíblica (nesse sentido, podemos qualificar Fra Angelico de pintor "fora de moda", qualificação que, na língua corrente, é dada como um equivalente de "anacrônico"). Enfim, a *dissimilitude*, a dessemelhança da obra nesse pano de pintura remonta há mais tempo ainda: ela constitui a interpretação específica de toda uma tradição textual cuidadosamente recolhida na biblioteca de São Marcos (Dênis, o Areopagita comentado por Alberto, o Grande, ou São Tomás de Aquino), assim como de uma velha tradição figural chegada à Itália vinda de Bizâncio (uso litúrgico das pedras semipreciosas ou multicores) *via* arte gótica ou o próprio Giotto (falsos mármores da capela Scrovegni)... Tudo isso destinado a um outro paradoxo do tempo: a saber, a repetição litúrgica – propagação e difração temporais – do momento originário e capital de toda essa economia, o momento mítico da Encarnação.[13]

Estamos *diante do pano* como diante de um objeto de tempo complexo, de tempo impuro: uma extraordinária *montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos*. Na dinâmica e na complexidade dessa montagem, noções históricas tão fundamentais quanto as de "estilo" ou de "época" revelam, de repente, uma perigosa plasticidade (perigosa somente para aquele que gostaria que tudo estivesse em seu lugar, de uma vez por todas, na mesma época: figura bastante comum daquele que eu chamarei de "historiador fóbico do tempo"). Propor a questão do anacronismo é, então, interrogar essa plasticidade fundamental e, com ela, a mistura, tão difícil de analisar, dos *diferenciais de tempo* operando em cada imagem.

A história social da arte, que domina toda a disciplina há alguns anos, abusa frequentemente da noção estática – semiótica e temporalmente rígida – de "ferramenta mental", aquilo que Baxandall, a propósito de Fra Angelico e Landino, chamou de "equipamento" (*equipment*) cultural ou cognitivo.[14] Como se bastasse a cada um retirar de uma caixa utensílios de palavras, de representações ou de conceitos já formados e prontos para uso. É esquecer que, desde a caixa até a mão que os utiliza, os próprios instrumentos estão em formação, isto é, aparecem menos como entidades do que como *formas plásticas* em perpétua transformação. Imaginemos, antes, instrumentos maleáveis, instrumentos de cera dúctil que, em cada mão e sobre cada material a instrumentalizar, tomam uma forma, uma significação e um valor de uso diferente. Fra Angelico retira, talvez, de sua caixa de utensílios mentais a distinção contemporânea dos quatro tipos de sermões religiosos – *subtilis, facilis, curiosus, devotus* – que nos lembra utilmente Baxandall.[15] Mas, ao dizermos isso, estamos somente iniciando o trajeto.

O historiador da arte deve, sobretudo, compreender em que e como o trabalho pictural de Fra Angelico terá consistido, precisamente, em subverter tal distinção, em transformar, em reinventar tal ferramenta mental; como um quadro religioso

pôde se apresentar sob um modo *facilis*, fácil de ser visto do ponto de vista da iconografia, mas, ao mesmo tempo, sob o modo *subtilis*, coloca o ponto de vista bem mais complexo da exegese bíblica e da teologia encarnacional.[16] O modo *facilis*, diante de nosso pano de pintura, consistiria em ver, ali, somente um registro suntuário, desprovido de sentido "simbólico": uma simples moldura ornamental, um pano de falso mármore em *trompe-l'œil*, servindo de base a uma *Sacra conversação*. Um modo *subtilis* emerge de vários planos possíveis, conforme atentemos para a indicação litúrgica proposta aqui pelo pintor (o pano de falso mármore está exatamente para a *Sacra conversação* como um altar está para um retábulo); ou, ainda, para suas associações devocionais (as manchas brancas constelam a parede do corredor como o faziam, segundo dizem, as gotas do leite da Virgem sobre a parede da gruta da Natividade); ou, ainda, para as alusões alegóricas fazendo do mármore multicolorido uma *figura Christi*; ou, ainda, para as implicações performáticas da projeção a distância de um pigmento (ato técnico definível, estritamente falando, uma *onction*) ou, enfim, para as numerosas referências místicas que associam o ato de contemplação à frontalidade "abstrata" das superfícies multicores (o mármore manchado como *materialis manuductio* da *visio Dei*, segundo Jean Scot Erigène, o abade Suger ou o dominicano Giovanni di San Gimignano).[17]

A imagem é altamente sobredeterminada: ela abre várias frentes, poderíamos dizer, ao mesmo tempo. O leque de possibilidades simbólicas que acabo de esboçar, a propósito desse único pano de afresco italiano, só ganha sentido – e só pode receber um início de verificação – diante do *leque aberto do sentido* em geral, tal qual a exegese medieval havia forjado suas condições práticas e teóricas de possibilidades.[18] Nesse campo de possibilidades, é preciso sem dúvida compreender o aspecto de *montagem das diferenças* que caracteriza essa simples – mas

paradoxal – imagem. Ora, com essa montagem é todo o *leque do tempo* que também se abre amplamente. A dinâmica temporal dessa montagem logicamente diria respeito a um paradigma teórico e uma técnica própria: é o que oferecem, exatamente, na longa duração da Idade Média, as "artes da memória".[19]

A imagem é, logo, altamente sobredeterminada em face do tempo. Isso implica reconhecer, numa certa *dinâmica da memória*, o princípio funcional dessa sobredeterminação. Bem antes que a arte tivesse uma história – isso começou ou recomeçou, diz-se, com Vasari –, as imagens tiveram, trouxeram, produziram memória. Ora, a memória também joga em várias frentes do tempo. É a ela e à sua "arte" medieval que se deve a montagem de tempos heterogêneos que nos permitiu encontrar, em nosso pano de pintura, um pensamento místico do século 5 – o do pseudo-Dênis, o Areopagita, a propósito dos mármores manchados –, dez séculos mais tarde, sobrevivente e transformado, engastado na moldura de uma perspectiva "moderna" e albertiniana.

Soberania do anacronismo: em alguns pedaços de presente, um artista do Renascimento – que acabava de projetar justamente o pigmento branco sobre uma superfície de afresco vermelho emoldurada em *trompe-l'œil* – terá concretizado para o futuro essa verdadeira constelação, feita imagem, de tempos heterogêneos. Soberania do anacronismo: o historiador que, hoje, remetesse ao único passado "eucrônico" – ao único *Zeitgeist* de Fra Angelico – falharia completamente com relação ao sentido de seu gesto pictural. O anacronismo é necessário, o anacronismo é fecundo, quando o passado se revela insuficiente, até mesmo constitua um obstáculo à sua compreensão. O que Alberti ou Landino não nos permitem compreender, no pano de Fra Angelico, as combinações múltiplas de pensamentos separados no tempo – Alberto, o Grande, com o pseudo-Denis, Tomás de Aquino com Gregório, o

Grande, Jacques de Voragine, com seu Santo Agostinho – no-lo permitem amplamente. Imaginemos que o artista dominicano os tivesse à disposição, permanentemente, nesse lugar anacrônico por excelência, que foi a biblioteca do Convento de São Marcos: pensamentos de todos os tempos – dezenove séculos, ao menos, de Platão a Santo Antonino – reunidos sobre as mesmas estantes.[20]

Não podemos, então, num caso como esse, nos contentarmos em fazer a *história* de uma arte sob o ângulo da "eucronia", isto é, sob o ângulo conveniente do "artista e seu tempo". O que tal visualidade exige é que seja vista sob o ângulo de sua *memória*, de suas manipulações do tempo, quando descobrimos, antes, um artista anacrônico, um "artista contra seu tempo". Também devemos considerar Fra Angelico como um artista do *passado* histórico (um artista de seu tempo, o Quattrocento), tanto quanto um artista do *mais-que-passado* rememorativo (um artista manipulando tempos que não eram o seu). Essa situação engendra um paradoxo suplementar: se o passado eucrônico (Landino) se coloca como uma tela ou obstáculo ao mais-que-passado anacrônico (Dênis, o Areopagita), como fazer para rasgar a tela, para superar o obstáculo?

É preciso, eu ousaria dizer, um estranhamento a mais para se confirmar a paradoxal *fecundidade do anacronismo*. Para se chegar aos múltiplos tempos estratificados, às sobrevivências, às longas durações do mais-que-passado mnésico, é preciso o *mais-que-presente* de um ato reminiscente: um choque, um rasgar de véu, uma irrupção ou aparição do tempo, tudo o que Proust e Benjamin disseram tão bem sobre a "memória involuntária". Diante do pano manchado do século 15, o que Landino e todos os historiadores da arte foram incapazes de ver, e de dar a ver, Jackson Pollock – eis o anacronismo – se mostrou altamente capaz. Se tento, hoje, rememorar o que pôde me deter no corredor de São Marcos, não estaria enganado ao dizer que foi uma espécie de *semelhança deslocada* entre o que eu descobria naquele convento do Renascimento e os *drippings* do artista americano, admirados e descobertos muitos anos mais cedo.[21]

É certo que tal semelhança diz respeito ao domínio do que se chama um pseudomorfismo: as relações de analogia entre o pano manchado de Fra Angelico e um quadro de Jackson Pollock não resistem muito tempo à análise (desde a questão da horizontalidade até as questões simbólicas). Fra Angelico não é, de forma alguma, o ancestral da *action painting*, e seria simplesmente estúpido procurar, nas projeções pigmentares de nosso corredor, alguma "economia libidinal", do tipo "expressionismo abstrato". É evidente que a arte de Pollock não pode servir de interpretante adequado às manchas de Fra Angelico. Mas o historiador não resolve isso facilmente, pois subsiste o paradoxo, *o mal-estar no método*: é que a emergência do *objeto histórico*, como tal, não terá sido o fruto de uma *abordagem histórica* comum – factual, contextual ou eucrônica –, mas de um *momento anacrônico*, quase aberrante, alguma coisa como um sintoma, no saber histórico. É a própria violência e a incongruência, é a própria diferença, a inverificabilidade que, de fato, terão provocado como uma suspensão da censura, a emergência de um novo objeto a ver e, para além disso, a constituição de um novo problema para a história da arte.

Heurística do anacronismo: como uma abordagem, a esse ponto contrária aos axiomas do método histórico, pode conduzir à descoberta de novos objetos históricos? A questão, com sua resposta paradoxal – foi Pollock e não Alberti, foi Jean Clay e não André Chastel que tornaram possível que uma grande superfície de afresco pintado por Fra Angelico fosse "reencontrada", visível por todos, mas mantida invisível pela própria história da arte –, toca no difícil problema da "boa distância" que o historiador sonha manter com seu objeto. Muito no presente, o objeto se arrisca em ser somente um suporte de fantasmas; muito distante no passado, ele corre o risco de ser somente mais um resíduo positivo, trespassado, morto, em sua

própria objetividade (outro fantasma). Nem é preciso pretender fixar, nem pretender eliminar essa distância: é preciso fazê-la *trabalhar no tempo diferencial* dos momentos de proximidades empáticas, intempestivas e inverificáveis com os momentos de recuos críticos, escrupulosos e verificadores. Toda questão de método conduz, talvez, a uma questão de tempo.[22]

O anacronismo, desde logo, poderia não ser reduzido ao que todo historiador patenteado considera espontaneamente um horrível pecado. Ele poderia ser pensado como um momento, como uma pulsação rítmica do método, fosse ele seu momento de síncope, fosse paradoxal, perigoso como o é necessariamente todo risco. Este livro seria uma tentativa de explorar alguns desses *tempi*, dar alguns exemplos do risco de *abrir* o método. Trata-se, notadamente, de prolongar sobre a questão do tempo uma hipótese já emitida e argumentada sobre a questão do sentido: se a história das imagens é uma história de *objetos sobredeterminados*, então é preciso aceitar – mas até onde? como? Toda a questão está aí – que a esses objetos sobredeterminados corresponde um *saber sobreinterpretativo*.[23] A vertente temporal dessa hipótese poderia ser formulada assim: a história das imagens é uma história de objetos impuros, complexos, sobredeterminados. Portanto, é uma história de objetos policrônicos, de objetos heterocrônicos ou anacrônicos. Isso não significa dizer que *a própria história da arte é uma disciplina anacrônica* tanto negativa quanto positivamente?

Essas primeiras reflexões correspondem, em realidade, a um estágio de trabalho já antigo.[24] Seu limite residia, certamente, na singularidade, até mesmo na estreiteza da experiência descrita. Embora Aby Warburg, Walter Benjamin e Carl Einstein – dito de outra forma, as três "linhas vermelhas" teóricas seguidas neste trabalho – fossem, desde já, desde agora, convocados para esse banquete do anacronismo, parecia, ainda, bem difícil tirar conclusões gerais a partir do caso tão limitado, tão atípico, oferecido pelos panos multicoloridos. Mas, nos quinze anos

que seguiram essa experiência inicial, outras configurações de uma mesma complexidade temporal, outras *montagens de tempos heterogêneos* não cessaram de emergir, o que fatalmente eu não previa. A partir daí, poder-se-ia propor, sobre um plano de generalidade um pouco mais convincente, a questão propriamente epistemológica do anacronismo.

O trabalho teórico não tem por primeira função, como acreditamos muito frequentemente, a de se assentar na *axiomática*: ou seja, fundar diretamente as condições gerais de uma prática. Ele tem, primeiramente, como objetivo – nas disciplinas históricas, pelo menos – refletir sobre os aspectos *heurísticos* da experiência: isto é, colocar em dúvida as "evidências do método", quando se multiplicam as exceções, os "sintomas", os casos que deveriam ser ilegítimos e que, entretanto, se mostraram fecundos. Pareceu-me, assim, que *configurações anacrônicas* estruturavam objetos ou problemas históricos tão diferentes quanto uma escultura de Donatello (capaz de reunir as referências heterogêneas ao antigo, ao medieval e ao moderno), a evolução de um processo técnico tal como a impressão (capaz de reunir o gesto pré-histórico e a palavra vanguardista), o leque antropológico de um material tal como a cera (capaz de reunir, em longa duração, sobrevivências formais e a curta duração do objeto a fundir)... Sem contar com a propensão característica em inúmeras obras do século 20, de Rodin a Marcel Duchamp, de Giacometti a Tony Smith, de Barnett Newman a Simon Hantaï, em praticar, por resultados formalmente homogêneos, tal "montagem de tempos heterogêneos".[25]

Uma *epistemologia do anacronismo* não existe sem a "arqueologia discursiva" da qual falei acima. Raramente pousamos um olhar crítico sobre o modo como praticamos nossa disciplina; recusamos, com frequência, questionar a história estratificada, nem sempre gloriosa, das palavras, das categorias, ou dos gêneros literários que empregamos cotidianamente para produzir nosso saber histórico. Porque essa arqueologia não

demora a levantar áreas inteiras de censura ou de impensado, ela sempre termina por provocar um debate ou, ao menos, por intervir em um debate. Nada mais justo que essa nota de Michel Foucault: "Saber, mesmo na ordem histórica, não significa 'resgatar' e, sobretudo, não 'nos resgatar'. A história será 'efetiva' na medida em que introduzir o descontínuo em nosso próprio ser. [...] Porque o saber não é feito para compreender, ele é feito para decidir."[26]

O debate aqui em jogo tem, talvez, seu início nessa única questão: *que relação da história com o tempo a imagem nos impõe?* E que consequência isso tem para a prática do historiador da arte? Não nos colocaremos essa questão inicial convocando os filósofos para quem o *tempo* simplesmente se oporia à *história*. Não questionaremos "o tempo da obra" como fizeram, com mais ou menos acuidade, os fenomenólogos da arte.[27] Não questionaremos o tempo da imagem como um "tempo de leitura" semiológico, ainda que fosse prolongado no modelo do *sèméion* – do túmulo – onde se apresentaria, interno à representação, "o limite da representação".[28] Tampouco seguiremos os historiadores para quem o tempo se reduziria simplesmente ao da *história*. Esta é uma redução tipicamente positivista muito corrente: a de tratar as imagens como simples documentos para a história, uma forma de negar a perversidade daquelas assim como a complexidade desta.[29] Mas não nos saímos melhor quando recusamos a história como tal: quando a decretamos finita, "acabada", ou quando pretendemos "acabar" com ela.[30] Os atuais debates sobre o "fim da história" e – paralelamente – sobre "o fim da arte" são triviais, mal colocados, porque são fundados sobre modelos de tempo triviais e não dialéticos.[31]

A noção de anacronismo será aqui examinada, trabalhada, por sua virtude – eu espero – dialética. Em primeiro lugar, o anacronismo parece emergir na *dobra exata da relação entre imagem e história*: as imagens, certamente, *têm* uma história; mas o que elas *são*, o movimento que lhes é próprio, seu poder

específico, tudo isso aparece somente como um sintoma – um mal-estar, um desmentido mais ou menos violento, uma suspensão – na história. Sobretudo, não quero dizer que a imagem é "intemporal", "absoluta", "eterna", que ela escapa por essência à historicidade. Ao contrário, sua temporalidade só será reconhecida como tal quando o elemento de história que a carrega não for dialetizado pelo elemento de anacronismo que a atravessa.

É o que Gilles Deleuze indicou de maneira intensa, quando introduziu, no plano filosófico, a noção de *imagem-tempo* através da dupla referência à montagem e ao "movimento aberrante" (que eu chamarei de sintoma).[32] É também disso que certos historiadores da arte – além destes que vamos comentar aqui – quiseram dar conta, tal como George Kubler, cujas *Formas do tempo* se estendem sobre o registro sempre dialetizado da *orientação* e da *rede* sobredeterminada, da "corrente" e da "resistência" às mudanças, "séries prolongadas", "séries paradas", errantes, intermitentes ou simultâneas.[33] Henri Focillon, no último capítulo da sua *Vida das formas*, já havia oposto o fluxo da história ao contratempo do acontecimento – o acontecimento compreendido como uma "precipitação eficaz".[34] É toda a questão do determinismo histórico que Focillon, em suas belas páginas, acabava por dedicar às "fissuras" e aos "desacordos".[35]

O problema dessa "dobra" torna-se mais claro: fazer *história* da *arte* nos impõe, fatalmente, movimentar cada um dos dois termos como uma ferramenta crítica aplicável ao outro. Assim, o ponto de vista da história traz uma dúvida salutar sobre os sistemas de valores que contêm, em um dado momento, a palavra "arte". Mas o ponto de vista da arte – ou, ao menos, o da imagem, do objeto visual – traz, reciprocamente, uma dúvida salutar sobre os modelos de inteligibilidade que contêm, em um dado momento, a palavra "história". Em que "dado momento" nós estamos então? Sem dúvida, num momento de crise e de hegemonia misturados: à medida que está investida de um poder sempre maior – avaliação, predição, jurisdição –, a disciplina

histórica parece perder sua coerência epistemológica. Ora, à medida que duvida de seu método e de seus objetivos, a história amplia cada vez mais o campo de suas competências: a arte e a imagem, de hoje em diante, estão no menu – tanto melhor – "do ogro historiador".[36]

Mas, se a história da arte contém em seu próprio título a operação de "retorno crítico" do qual falei – retorno crítico da arte sobre a história e da história sobre a arte, retorno crítico da imagem sobre o tempo e do tempo sobre a imagem –, logo, não basta considerar a história da arte como um ramo particular da história. A questão a colocar seria, antes, esta: *fazer história da arte é fazer história*, no sentido que a compreendemos, no sentido em que a praticamos habitualmente? Ou melhor, não seria modificar profundamente o esquema epistêmico da própria história? Hans Robert Jauss se perguntou certo dia "se realmente a história da arte pode fazer outra coisa senão pedir emprestado à história seu próprio princípio de síntese".[37] Penso, com efeito, que a história da arte deve fazer outra coisa: ela se revelou capaz num momento – marcado pelos nomes de Wölfflin, de Warburg, de Riegl – em que fornecia à história um modelo de rigor analítico tanto quanto de invenção conceitual. A história da arte se mostrava então tanto *filosoficamente audaciosa* quanto *filologicamente rigorosa*. E é por isso, provavelmente, que ela pôde desempenhar, do ponto de vista das disciplinas históricas, em geral, esse papel "piloto" que a linguística assumiu, em seguida, na época do estruturalismo nascente.

Uma outra razão para recusar o julgamento de Jauss é que o "princípio de síntese" do qual a história poderia dar mostras hoje – e o qual a história da arte poderia tomar emprestado – não existe de fato. Michel Foucault enunciou muito bem: "[A] mutação epistemológica da história ainda não está acabada hoje. Entretanto, ela não data de ontem"[38] – uma maneira de dizer do eterno retorno e do anacronismo das questões fundamentais em história.[39] Estamos *na dobra exata da relação entre tempo e história*. Logo, não seria à própria disciplina histórica que se deve perguntar o que fazer dessa dobra? Ocultar o anacronismo que dela emerge e, com isso, esmagar surdamente o tempo sob a história – ou então abrir a dobra e deixar florescer o paradoxo?

PARADOXO E PARTE MALDITA

Deixemos então florescer o paradoxo. Há na história um tempo para o anacronismo. Que faz o historiador diante de tal estado de coisas? Ele se debate, com frequência, em uma atitude mental já analisada por Octave Mannoni:[40] *Eu sei*, dirá em síntese, que o anacronismo é inevitável, que nos é particularmente impossível interpretar o passado sem fazer apelo ao nosso próprio presente... *mas mesmo assim*, acrescentará rapidamente, o anacronismo continua sendo aquilo que precisamos evitar a todo preço. Este é o pecado maior do historiador, sua obsessão, sua pedra no sapato [*sa bête noire*]: é o que ele deve afastar de si sob pena de perder sua própria identidade – tanto é verdade que "cair no anacronismo", como se costuma dizer, equivale simplesmente a não mais fazer história, a deixar de ser historiador.[41]

A *bête noire* toma com frequência a forma do impensado: é o que se rechaça, o que se rejeita a todo preço, mas que sempre volta como "a mosca no nariz do orador".[42] A *bête noire* de uma disciplina é sua *parte maldita*, sua verdade mal dita. Os manuais e as sínteses metodológicas nos serão pouco úteis, o anacronismo não existe como conceito individualizado – ou como entrada de índice – nas bibliografias sobre o tempo, na "teoria da historiografia" de Benedetto Croce, na "filosofia da história" de Raymond Aron, no "conhecimento histórico", segundo Henri-Irénée Marrou, nas "categorias em história", segundo Chaïm Perelman, na "metodologia da história" dos discípulos de Braudel, nas "reflexões sobre a história", de Georges Lefebvre, nas teses indexadas pela

revista dos *Annales*, até mesmo na história desconstrutivista de certos autores anglo-saxões.[43]

Ao percorrer os escritos metodológicos dos historiadores contemporâneos, temos a impressão de que a definição e a refutação da heresia anacrônica foram feitas, definitivamente, por Lucien Febvre – um dos "pais", como sabemos, da escola dos *Annales* – sem que ele tenha acrescentado grande coisa desde então. No fim dos anos de 1930, Febvre já se levantava contra o anacronismo, definido como a intrusão de uma época em outra, e ilustrado pelo exemplo surrealista de "César morreu com uma coronhada de *browning*".[44] Pouco tempo depois, o historiador oferecia, em seu estudo clássico sobre o problema da descrença no século 16, uma crítica do anacronismo servindo quase de ponto de vista introdutório ao livro como um todo.

> História, filha do tempo. Eu não digo isso certamente para diminuí-la. [...] Cada época fabrica mentalmente seu universo. [...] Ela o fabrica com seus próprios dons, sua engenhosidade específica, suas qualidades, seus dons e suas curiosidades, tudo o que a distingue das épocas precedentes. [...] O problema é interromper com exatidão a série de precauções a tomar, de prescrições a observar para evitar o pecado dos pecados – o pecado entre todos irremissível: o anacronismo.[45]

O exemplo de "César morreu com uma coronhada de *browning*" mostrava com clareza que o anacronismo devia ser colocado na categoria dos erros históricos, até mesmo da produção fraudulenta dos "falsos documentos" (notemos que o vocabulário utilizado hesita entre o *erro*, a *doença* contra a qual é preciso se armar de "precauções", de "prescrições", e o *pecado*). Ora, Lucien Febvre acrescentava que "esse anacronismo de ferramenta material não é nada diante do anacronismo de ferramenta mental...". Mas como evitá-lo? Se "cada época fabrica mentalmente seu universo", como o historiador poderia sair totalmente de seu "universo mental" e pensar com uma única "ferramenta" de épocas terminadas? A própria escolha de um objeto de estudo histórico – o problema da descrença, a obra de Rabelais – não é um indício do universo mental ao qual pertence o historiador? Há aqui, sem dúvida alguma, uma primeira aporia que Olivier Dumoulin, elegantemente, exprime nesses termos: "[...] o pecado original é também a fonte do conhecimento."[46]

A aporia é tanto mais incômoda que, em sua *Apologia para a história*, Marc Bloch – o outro "pai" dos *Annales* – não hesitou em insistir nesse anacronismo estrutural ao qual o historiador não pode escapar: não somente é impossível compreender o presente na ignorância do passado,[47] mas ainda é necessário conhecer o presente – se apoiar sobre ele – para compreender o passado e, desde já, saber lhe colocar as questões certas:

> Em verdade, conscientemente ou não, é sempre às nossas experiências cotidianas que, em última análise, nós tomamos emprestados, para matizar, em novas colorações, os elementos que nos servem para reconstituir o passado: os próprios nomes que usamos a fim de caracterizar os humores desaparecidos, as formas sociais desvanecidas, que sentidos teriam para nós se não tivéssemos, primeiro, visto os homens viverem? A essa impregnação instintiva, mais vale substituir uma observação voluntária e controlada. [...] Acontece que, numa linha dada, o conhecimento do presente importa mais diretamente ainda à inteligência do passado. O erro grave seria, com efeito, crer que a ordem adotada pelos historiadores em suas pesquisas devesse necessariamente se modelar sobre a dos acontecimentos. Com o risco de restituir em seguida à história seu movimento verdadeiro, eles se beneficiaram frequentemente de sua leitura, como dizia Maitland, "às avessas". Pois o passo natural de toda pesquisa é ir do mais ou do menos mal conhecido ao mais obscuro. [...] sem dúvida, menos

excepcionalmente do que pensamos, às vezes é preciso continuar até o presente para atingir a luz. [...] Aqui como alhures, é uma mudança que o historiador quer captar. Mas, no filme que ele considera só a última película está intacta. Para reconstituir os traços quebrados dos outros, forçoso foi, primeiro, desenrolar a bobina em sentido inverso ao das tomadas.[48]

Embora a metáfora cinematográfica não tenha sido explorada até seus próprios paradoxos de reconstrução temporal – Marc Bloch, imaginando um filme sem montagem, simplesmente uma porção de *rushes* –, a ideia que emerge já traz a marca, paradoxal, de um anacronismo: o conhecimento histórico seria um processo *às avessas da ordem cronológica*, uma "volta no tempo", isto é, estritamente um *anacronismo*. O anacronismo como "definição *a contrario* da história"[49] também fornece a definição heurística da história como anamnese cronológica, remontagem do tempo *a contrario* da ordem dos acontecimentos. "César morto com uma coronhada de *browning*": a história é aqui *falsificada*, porque fizemos "remontar" uma arma de fogo contemporânea até a Antiguidade romana. Mas a história pode também se construir, até mesmo se *verificar*, fazendo "remontar" até a Antiguidade romana uma análise da conjuração política cujos exemplos – ou sobrevivências – encontram-se na época contemporânea.

Tal é, portanto, o paradoxo: dizem que fazer história é não fazer anacronismo; mas dizem também que somente é possível voltar ao passado pelo presente de nossos atos de conhecimento. Reconhecemos, então, que fazer história é fazer – ao menos – um anacronismo. Qual atitude tomar diante desse paradoxo? Permanecer calado, se deixar levar por alguns anacronismos mascarados, mas sem deixar de clamar que apenas o inimigo teórico se tornou culpado disso? É o que acontece com frequência. Na outra ponta do espectro, alguns provocadores reivindicarão

o anacronismo em nome de uma "história lúdica" ou "experimental", que tomaria a liberdade de deslocar alguns anos do calendário, ou, ainda, imaginar uma história da Europa depois da derrota dos Aliados...[50] Podemos também considerar o anacronismo como um objeto de história, pesquisar os momentos de emergência do verdadeiro tabu do qual ele se tornou o objeto.[51]

Na linha direta das "precauções" e das "prescrições" desejadas por Lucien Febvre, procuraremos distinguir no anacronismo – verdadeiro *pharmakon* da história – o que é bom e o que é ruim: o anacronismo-veneno contra o qual se proteger e o anacronismo-remédio a prescrever, mediante algumas precauções de uso e algumas limitações de dosagem.[52] Seguindo essa ordem de ideias, às vezes se distinguiu o *anacronismo* como erro metodológico na história e a *anacronia* como errância ontológica no tempo: uma deveria ser proscrita, a outra seria inevitável enquanto "anacronismo do ser" ou – no domínio que nos interessa mais particularmente – temporalidade ontológica da obra de arte.[53]

Contudo, não se descarta o "anacronismo" do discurso rejeitando toda a "anacronia" para o lado do real. Jacques Rancière tem razão em afirmar que "há modos de conexão [na história como processo] que podemos chamar positivamente *anacronias*: acontecimentos, noções, significações que tomam o tempo às avessas, que fazem circular o sentido de uma maneira que escapa a toda contemporaneidade, a toda identidade do tempo com 'ele mesmo'...". Ele tem razão em concluir que "a multiplicidade das linhas de temporalidades, os próprios sentidos de tempo incluídos em um 'mesmo' tempo é a condição do agir histórico".[54] Isso basta para renunciarmos a interrogar, no próprio agir histórico, o *anacronismo* – essa noção mais vulgar, menos filosófica, menos carregada de mistérios ontológicos? Não é o anacronismo o único modo possível de dar conta, no saber histórico, das anacronias da história real?

SÓ HÁ HISTÓRIA ANACRÔNICA: A MONTAGEM

Mas como assumir esse paradoxo? Abordando-o como um risco necessário à própria atividade do historiador, isto é, à própria descoberta e à constituição dos objetos de seu saber. "Nunca se dirá o bastante a que ponto o medo do anacronismo é bloqueador", escreve Nicole Loraux em seu "Elogio do anacronismo" que conduz a seguinte exortação: "[...] importa menos ter a própria consciência de si que ter a *audácia de ser historiador*, o que significa talvez assumir o risco do anacronismo (ou, ao menos, uma certa dose de anacronismo), sob a condição de que seja com conhecimento de causa e escolhendo as modalidades da operação."[55] Eis então proposta "uma suspensão do tabu historiador do anacronismo" e, por consequência, uma porta aberta à sua "prática controlada".[56] Audácia coerente. Mas audácia difícil de legislar – o fazer história seria então uma questão de tato? – porque o anacronismo, como toda substância forte, como todo *pharmakon*, modifica completamente a face das coisas segundo o valor de uso que queremos lhe dar. Ele pode evidenciar uma nova objetividade histórica; pode também nos fazer cair num delírio de interpretações subjetivas. É que ele revela imediatamente nossa manipulação, nosso tato do tempo.

A extrema dificuldade em que se encontra o historiador para definir, no uso de seus modelos de tempo, as "precauções", as "prescrições" ou os "controles" a adotar, não é apenas uma dificuldade de ordem metodológica. Ou, antes, a dificuldade metodológica parece não ter condições, nesse caso, de se resolver no interior dela mesma, por exemplo, sob a forma de um regime de coisas a fazer ou não fazer, para conservar o bom anacronismo e rejeitar o mau. "É a própria ideia do anacronismo como erro a respeito do tempo que deve ser desconstruída", escreve Jacques Rancière: uma maneira de dizer que o problema é, antes de tudo, de ordem filosófica. Fato que o historiador positivista terá alguma dificuldade em admitir.[57]

Aliás, não é sem um certo modo filosófico de colocar as questões que o próprio Marc Bloch refletiu sobre o estatuto de sua prática histórica. Para ele, só há história quando fundada sobre uma dúvida metódica – é preciso continuar, diz ele, "perseguindo a mentira e o erro" – e elaborar, tão racionalmente quanto possível, um "método crítico".[58] É ainda como filósofo que ele fará, ao jargão do historiador, a crítica de se constituir em "ídolos": todos conhecem seu questionamento salutar do "ídolo das origens".[59] Mas a nota vale igualmente para aquele que poderíamos denominar, por inferência, o "ídolo do presente", que Bloch desqualifica com a ajuda de uma citação de Goethe: "Não há presente, só um devir."[60] Pior ainda: é o próprio passado, enquanto objeto principal da ciência histórica, que deve sofrer o fogo da dúvida metódica:

> Dissemos às vezes: "A história é a ciência do passado." É uma forma errada de falar. Porque, primeiro, a própria ideia de que o passado, enquanto tal, possa ser o objeto de ciência é absurda. De fenômenos que não têm outro caráter comum além de terem sido contemporâneos, como, sem decantação prévia, faríamos deles a matéria de um conhecimento racional?[61]

Esse aspecto fundamental da exigência teórica em Marc Bloch parece-me ter sido pouco comentado. Admitimos facilmente que o objeto histórico seja o fruto de uma construção racional.[62] Admitimos que o presente do historiador tenha sua parte nessa construção do objeto passado.[63] Mas admitimos menos facilmente que o próprio passado perca sua estabilidade de parâmetro temporal e, sobretudo, de "elemento natural", onde se movem as ciências históricas. Bloch, em realidade, indicava duas orientações de pensamento: não é preciso dizer que "a história é a ciência do passado", primeiramente porque *não é exatamente o passado* que constitui o objeto das disciplinas históricas; em seguida, porque *não é exatamente*

uma ciência que o historiador pratica. O primeiro ponto nos ajuda a compreender algo que diz respeito a uma *memória*, a um agenciamento impuro, a uma *montagem* – não "histórica" – do tempo. O segundo ponto nos ajuda a compreender algo que diz respeito a uma *poética*, a um agenciamento impuro, a uma *montagem* – não "científica" – do saber.

A história não é exatamente a ciência do passado, porque o "passado exato" não existe. O passado só existe através dessa "decantação" de que nos fala Marc Bloch – decantação paradoxal, já que consiste em retirar do tempo passado sua própria pureza, seu caráter físico absoluto (astronômico, geológico, geográfico) ou de abstração metafísica. O passado que faz a história é o passado humano. Bloch hesita em dizer "o homem", ele prefere dizer "os homens", tanto que ele pensa a história como fundamentalmente dedicada ao diverso.[64] Todo passado, desde então, deve implicar uma antropologia do tempo. Toda história será a história dos homens – este objeto diverso, mas também essa longa duração da interrogação histórica.

Porque diverso, tal objeto nos proíbe o anacronismo trivial (assim, para compreender o que a *figura* quer dizer em Fra Angelico, é preciso nos desprender de nosso uso espontâneo da palavra "figura"). Pois, sobrevivendo durante muito tempo, esse objeto é somente um agenciamento de anacronismos sutis; fibras de tempo entrelaçadas, campo arqueológico a decifrar (é então necessário escavar em nosso uso da palavra "figura" para encontrar os indícios, as fibras que levam à *figura* medieval). Os homens são diversos, os homens se modificam – mas os homens duram no tempo se reproduzindo, logo, se assemelhando uns aos outros. Nós não somos apenas estranhos aos homens do passado, somos também seus descendentes, seus semelhantes: aqui se faz ouvir, no elemento do inquietante estranhamento, a harmonia das sobrevivências, este "trans-histórico" do qual o historiador necessita, embora saiba que dele deveria desconfiar.[65]

Aqui estamos "precisamente no ponto onde acaba o domínio do verificável", precisamente no ponto "onde começa a se exercer a imputação de anacronismo": estamos diante de um tempo "que não é o tempo das datas".[66] Esse tempo, que *não é exatamente o passado*, tem um nome: é a *memória*. É ela que decanta o passado de sua exatidão. É ela que humaniza e configura o tempo, entrelaça suas fibras, assegura suas transmissões, devotando-o a uma impureza essencial. É a memória que o historiador convoca e interroga, não exatamente "o passado". Só há história rememorativa e mnemotécnica: dizer isso é dizer uma evidência, mas é, também, fazer entrar o lobo no aprisco do cientismo. Pois a memória é *psíquica* em seu processo, *anacrônica* em seu efeito de montagem, reconstrução ou "decantação" do tempo. Não podemos aceitar a dimensão rememorativa da história sem aceitar, pela mesma ocasião, sua ancoragem no inconsciente e sua dimensão anacrônica.[67]

O que dizer senão que a história *não é exatamente uma ciência*? A formulação de Marc Bloch parece, nesse ponto, se voltar contra a de Lucien Febvre. A acusação de anacronismo, neste, foi, aliás, desmontada por Jacques Rancière como se desmonta um sofisma; dizer que "isto não pôde existir nessa data", dizer que "a época não permite", é postular erroneamente – no próprio exemplo da descrença no século 16 – que "a forma do tempo é idêntica à forma da crença", é afirmar erroneamente que "pertencemos ao nosso tempo sob o modo da adesão indefectível".[68] Rancière mostra, além disso, que, em Lucien Febvre, o anacronismo é tido por um "pecado" aos olhos da ordem causal e de um conceito abstrato do tempo que funciona, no historiador, como um substituto de eternidade: uma abstração metafísica. "O anacronismo emblematiza um conceito e um uso do tempo em que este absorveu, sem vestígio, as propriedades de seu contrário, a eternidade."[69]

O anacronismo seria menos um erro científico do que uma *falta cometida em face da conveniência dos tempos*. Do mesmo

modo que a história da arte como "ciência" é incapaz de camuflar até o fim seu enraizamento literário, retórico, até mesmo cortesão,[70] a história como "ciência" é incapaz de recusar até o fim a ambivalência de seu próprio nome, que supõe a trama das ficções (contar histórias), tanto quanto o saber dos acontecimentos reais (fazer história). Muitos insistiram neste ponto: a história constrói intrigas, a história é uma forma poética, até mesmo uma retórica do tempo explorado.[71] Barthes já notava a importância considerável dos *shifters* – embreadores linguísticos, ditos de "escuta" ou de "organização" –, no discurso do historiador para logo constatar sua função *des-cronologizante*, seu modo de desconstruir a narrativa em zigue-zague, em mudanças de *tempi*, em complexidades não lineares, em fricções de tempos heterogêneos...[72]

Uma vez mais, o anacronismo revela desempenhar bem, na colocação desse problema, um papel absolutamente crucial. De um lado, ele aparece como a própria marca da ficção, que autoriza todas as discordâncias possíveis na ordem temporal: a esse título, ele será combatido como o contrário da história, como o *fechamento da história*.[73] Mas, de outro, pode legitimamente aparecer como *abertura da história*, uma complexificação salutar de seus modelos de tempo: os tipos de *montagens anacrônicas* introduzidas por Marcel Proust ou por James Joyce terão talvez enriquecido – sem que tenham se dado conta – a história desse "elemento de onitemporalidade" de que falou Erich Auerbach[74] e que supõe uma fenomenologia não trivial do tempo humano, uma fenomenologia atenta principalmente aos processos, individuais e coletivos, da memória.

Diante dessa fenomenologia, a história demonstra a insuficiência de sua vocação – vocação necessária, ninguém jamais o negará – para restabelecer cronologias. É provável que não haja história interessante senão na montagem, no jogo rítmico, na *contradança* das cronologias e dos anacronismos.

SÓ HÁ HISTÓRIA DE ANACRONISMOS: O SINTOMA

Só há história anacrônica: isso quer dizer que, para dar conta da "vida histórica" – expressão de Burckhardt, entre outros –, o saber histórico deveria aprender a complexificar seus próprios modelos de tempo, atravessar a espessura de memórias múltiplas, retecer as fibras de tempos heterogêneos, recompor ritmos aos *tempi* disjuntos. O anacronismo recebe dessa complexificação um estatuto renovado, dialetizado: *parte maldita* do saber histórico, ele encontra em sua própria negatividade – em seu poder de estranhamento – uma chance heurística que o faz, eventualmente, aceder ao estatuto de *parte nativa*, essencial à emergência dos objetos desse saber. Falar assim do saber histórico é, então, dizer algo sobre seu objeto: é propor a hipótese de que *só há história de anacronismos*. Quero dizer, ao menos, que o objeto cronológico não é pensável senão em seu contrarritmo anacrônico.

Um objeto dialético, portanto. Uma coisa de duas faces, um batimento rítmico. Como nomear esse objeto, se a palavra "anacronismo" só qualifica eventualmente uma vertente de sua oscilação? Arrisquemos um passo a mais – arrisquemos uma palavra para tentar dar corpo à hipótese: *só há história de sintomas*. O presente trabalho constitui, talvez, apenas uma exploração dessa hipótese, através de alguns exemplos escolhidos no campo – tão vasto – das imagens visuais. Será preciso, então, interrogar ainda o sentido, o que a palavra "sintoma" implica.[75] Palavra difícil de apreender: ela não designa uma coisa isolada, nem mesmo um processo que poderíamos reduzir a um ou dois vetores ou a um número preciso de componentes. É uma complexidade de segundo grau. É outra coisa além do conceito semiológico ou clínico, mesmo que comprometa uma certa compreensão da emergência (fenomenal) do sentido, e mesmo que comprometa uma certa compreensão da pregnância

(estrutural) da disfuncionalidade. Essa noção denota no mínimo um duplo paradoxo, visual e temporal, que nos permite compreender seu interesse para nosso campo de interrogações sobre as imagens e o tempo.

O paradoxo visual é o da *aparição*: um sintoma aparece, um sintoma sobrevém – e, a esse título, ele interrompe o curso normal das coisas, segundo uma lei, tão soberana quanto subterrânea, que resiste à observação trivial. O que a *imagem-sintoma* interrompe não é senão o curso da representação. Mas o que ela contraria, ela sustenta em certo sentido: a imagem-sintoma deveria, então, ser pensada sob o ângulo de um *inconsciente da representação*. Quanto ao paradoxo temporal, reconhecemos o do *anacronismo*: um sintoma nunca sobrevém no momento certo, ele surge sempre a contratempo, tal como uma antiga doença que volta a importunar nosso presente. E, mais uma vez, segundo uma lei que resiste à observação trivial, uma lei subterrânea que compõe durações múltiplas, tempos heterogêneos e memórias entrelaçadas. O que o *sintoma-tempo* interrompe nada mais é que o curso da história cronológica. Mas o que ele contraria, ele também sustenta: o sintoma-tempo deveria, então, ser pensado sob o ângulo de um *inconsciente da história*.

Em que essa hipótese prolonga as lições da escola dos *Annales* e da dita "nova história" – além disso, em que ponto ela abre ali uma fissura? Uma vez mais, a questão do anacronismo se revela crucial em um debate do qual ela parece desenhar cada linha de fratura. No plano da linha melódica, se posso assim dizer – no plano da continuidade histórica –, afirma-se frequentemente o caráter *crítico* de uma história que "coloca problemas" e, num mesmo lance, rompe a linearidade da narrativa histórica.[76] Michel Foucault descreveu, em sua *Arqueologia do saber*, as "emergências distintas", deslocadas, limiares heterogêneos em função de que a história de um mesmo objeto podia apresentar uma "cronologia [que não é] nem regular, nem homogênea".[77] Por que, desde então, rejeitar o anacronismo, se este só exprime os aspectos *críticos* do próprio desenvolvimento temporal?

No plano da medida – decupagem das durações –, afirmou-se amplamente, em todas as ciências humanas, o caráter complexo e diferenciado das ordens de grandeza temporal, desde longas durações até referências micro-históricas, desde as estruturas globais até singularidades locais. Os sociólogos e os antropólogos admitiram uma "multiplicidade de tempos sociais".[78] Fernand Braudel reconheceu que "não existe história unilateral" e afirmou, consequentemente, a sobredeterminação dos fatores históricos.[79] Reinhart Koselleck viu "em cada presente as dimensões temporais do passado e do futuro postas em relação".[80] Paul Veyne criticou o fantasma eucrônico e defendeu um "inventário das diferenças" capaz de "explicitar a originalidade do desconhecido", com o risco de embaralhar as cartas da "narrativa contínua", mas também da sucessão dos períodos.[81] Logo, em nome da periodização – esse "instrumento principal de inteligibilidade das mudanças significativas"[82] –, por que rejeitar o anacronismo, quando este só exprime, apesar de tudo, o aspecto altamente *complexo* e sintomal dessas mesmas mudanças?

No plano do *tempo*, enfim – no plano das lentidões ou das velocidades rítmicas –, não vemos o que ainda justificaria o tabu do anacronismo numa disciplina que reconheceu, definitivamente, a coexistência das *durações heterogêneas*. Fernand Braudel podia escrever, em 1958, que "entre os tempos diferentes da história, a longa duração se apresenta como um personagem atravancador, complicado, com frequência inédito".[83] Sabemos que a situação mudou bastante, visto que a "longa duração" se tornou um paradigma privilegiado, senão dominante, da pesquisa histórica.[84] Mas, no mesmo movimento, um temor espontâneo diante do heterogêneo – o anacronismo aparecendo como o heterogêneo ou o *disparate do tempo*, percebido, a esse título, como um fermento de irracionalidade – engendrou algo como uma reação de defesa, uma resistência interna à hipótese fundadora.

De um lado, reduziu-se a *polirritmia* histórica a uma recensão, cuja pobreza faria sorrir qualquer músico: "tempo

rápido" da história factual; tempo das "realidades que mudam lentamente"; "história quase imóvel" da longa duração.[85] De outro, conjurou-se a sensação de esmigalhamento temporal – como fazer história se o tempo se dissemina? –, conduzindo a longa duração para o lado de uma "história imóvel" onde dominam "sistemas" maciços de "regulações" perpétuas.[86] Enfim, e sobretudo, privilegiou-se uma abordagem separada desses diferentes ritmos, quando o verdadeiro problema consistia em pensar sua formação compósita – isto é, seu anacronismo. Não se deve dizer que há objetos históricos que dependem de tal ou qual duração: é preciso compreender que *em cada objeto histórico todos os tempos se encontram*, entram em colisão, ou ainda se fundem plasticamente uns nos outros, bifurcam ou se confundem uns com outros.

Fazer do anacronismo um paradigma central da interrogação histórica? É, como escreve Nicole Loraux, "se agarrar a tudo o que ultrapassa o tempo da narração ordenada: aos arrebatamentos como às ilhotas de imobilidade".[87] Mas o que é um sintoma, senão precisamente a estranha conjunção dessas duas durações heterogêneas: a abertura repentina e a aparição (arrebatamento) de uma latência ou de uma sobrevivência (ilhota de imobilidade)? O que é um sintoma senão precisamente a estranha conjunção da diferença e da repetição? A "atenção ao repetitivo" e aos *tempi* sempre imprevisíveis de suas manifestações – o sintoma como jogo não cronológico de latências e de crises –, eis, talvez, a justificativa mais simples de uma necessária entrada do anacronismo nos modelos de tempo a serem utilizados pelo historiador.

Não é por acaso que todo o "Elogio do anacronismo", de Nicole Loraux, acabou por recolocar a questão, ainda atual, de saber o que fazer de Nietzsche e de Freud, quando se é historiador e, em particular, historiador da Grécia antiga.[88] Nietzsche e Freud não hesitaram, é notório, em fazer um uso deliberadamente anacrônico da mitologia e da tragédia gregas. Mas lhes censurar esse anacronismo como um erro principal – "o erro histórico"

maior, o "pecado, entre todos, irremissível" – é simplesmente recusar a ouvir a lição que esse anacronismo trazia para o próprio terreno da reflexão sobre o tempo, logo, da história. Os anacronismos de Nietzsche comportam uma certa ideia da *repetição na cultura*, implicando uma certa crítica dos modelos historicistas do século 19. Os anacronismos de Freud comportam uma certa ideia da *repetição na psyché* – pulsão de morte, recalque, retorno do recalcado, *a posteriori* etc. – implicando certa teoria da memória.

Antes mesmo de examinar o impacto e a fecundidade desses modelos de tempo em certos domínios precisos da história das imagens – como tentaremos fazê-lo, a propósito do conceito de *sobrevivência* segundo Aby Warburg[89] –, podemos constatar a que ponto o historiador, ainda hoje, evita a questão como se fugisse de um mal-estar fundamental. Sinal mais geral de uma relação bastante complexa da história com a filosofia e, mais ainda, com a psicanálise. Mesmo Jacques Le Goff – um dos mais fecundos, um dos mais abertos entre nossos historiadores – recusa a Nietzsche um lugar, por menos importante que seja em sua bibliografia metodológica; além disso, ele reivindica de bom grado tanto o célebre aforismo de Fustel de Coulanges ("há uma filosofia e há uma história, mas não há filosofia da história") como o julgamento, mais uma vez redibitório, de Lucien Febvre: "Filosofar – o que, na boca do historiador, significa... o crime capital."[90]

As coisas parecem ainda mais retorcidas no que se refere ao domínio da *psyché*, onipresente, logo, impossível de conter como "território". Em 1938, Lucien Febvre se dizia por antecipação "resignado" com o "caráter decepcionante" das relações entre a história e a psicologia.[91] Por que isso? Precisamente porque a *psyché* é uma fonte constante de anacronismos: "[...] nem a psicologia de nossos psicólogos contemporâneos tem viabilidade no passado, nem a psicologia de nossos ancestrais tem aplicação global possível aos homens de hoje."[92] Para apoiar essa afirmação, Lucien Febvre citava o exemplo das antigas "artes de morrer", cuja "espécie de crueldade psicológica – a nosso ver, pelo

menos – nos transporta, de repente, singularmente, para longe de nós mesmos e de nossa mentalidade".[93] Como se o homem de 1938 tivesse acabado com toda "crueldade psicológica"... Como se a crueldade não estivesse na *psyché* e na prática dos homens, em sua história de longa duração, em suas sobrevivências e seus eternos retornos...

Mas o objeto psíquico não pode, sem consequência maior, ser revogado do campo da história. Lucien Febvre descobria, em 1941, a "história da sensibilidade": "[...] assunto novo. Eu não conheço nenhum livro em que isso seja tratado."[94] Ele não ignorava, no entanto, Huizinga. Mas ignorava ou fingia ignorar Warburg, Lamprecht, Burckhardt e toda a *Kulturgeschischte* alemã.[95] Ele alertou pela enésima vez do perigo que espreitava: o anacronismo. Referia-se a Charles Blondel e a sua *Introdução à psicologia coletiva* para exprimir o subjetivismo – outra *bête noire* do historiador –, onde, por definição, evolui a "vida afetiva".[96] Ele não deixava de pôr as balizas para uma "história das mentalidades" e para uma "psicologia histórica" que, na França, se desenvolveram nas quatro ou cinco décadas seguintes. Em 1961, por exemplo, Robert Mandrou reivindicou uma "psicologia histórica", que reconhecia seus fundamentos teóricos em Lucien Febvre, de um lado, Henri Wallon e Jean Piaget, de outro – noção de "ferramenta mental" ao final.[97]

No mesmo ano, Georges Duby propunha uma síntese metodológica sobre a "história das mentalidades" que retomava, uma a uma, todas as "precauções" já antecipadas por Lucien Febvre: a psicologia, ainda que necessária, expõe o historiador à "ingenuidade" e ao anacronismo, perigos contra os quais a noção mais objetiva de ferramenta mental deveria nos precaver. É ainda Charles Blondel, Henri Wallon, Émile Durkheim – sua noção de "consciência coletiva" revisitada como "mentalidade" – e até mesmo a psicologia social anglo-saxônica que terão fornecido a George Duby suas referências fundamentais para definir o que, em história, a palavra *psyché* pode querer dizer.[98] Paralelamente,

Jean-Pierre Vernant reivindicava uma "psicologia histórica" da qual Ignace Meyerson fora promovido pai fundador.[99]

A exceção notória que constitui a obra de Michel de Certeau[100] não atenuaria essa impressão global: a escola histórica francesa seguiu, lógica e erroneamente, as lições da escola psicológica francesa. Adotou, portanto, sem discussão precisa dos próprios conceitos, uma posição de rejeição tácita, até mesmo de ressentimento irracional com respeito a essa nova "ciência humana" que era a psicanálise. Os silêncios sobre Freud da parte de Jean-Pierre Vernant, de que se espanta Nicole Loraux, são, primeiro, os de Ignace Meyerson que quis, em seus próprios trabalhos de "psicologia das obras" e mesmo de "psicologia do sonho", ignorar – logo recusar, até mesmo refutar – a psicanálise freudiana.[101] Jacques Le Goff, por sua vez, por mais que tenha incluído a psicanálise entre as "evoluções interessantes, mas com resultados ainda limitados" da dita "nova história",[102] ainda considera os psicanalistas apenas teóricos dominados pela "tentação de tratar a memória como uma coisa, [que] forçam a busca do intemporal e procuram evacuar o passado".[103] A redução da psicanálise a um "vasto movimento anti-histórico" foi o que, afinal, deu uma visão completamente enviesada da obra freudiana pelas referências a Pierre Janet, a Fraisse ou a Jean Piaget.[104]

O que falta à "psicologia histórica" é simplesmente uma teoria do psíquico.[105] O que empobrece a "história das mentalidades" é, portanto, o fato de que simplesmente suas noções operatórias – a "ferramenta mental" em particular – mostram uma psicologia ultrapassada, positivista, e, primeiramente, uma psicologia sem o conceito do inconsciente. Alguns historiadores parecem ter ressentido o impasse para o qual os conduzia essa preguiça – ou esse temor – teórica para com o "psíquico", o "cultural", numa palavra, para com tudo o que na história resiste à objetivação positiva. Roger Chartier, entre outros, questionou as lacunas de uma história social preocupada com "globalidades" ou com simples "recortes", "definições territoriais" incapazes de fazer justiça à *porosidade* – a expressão é minha – do campo

cultural: ele propôs, então, uma "história cultural do social" em substituição à "história social da cultura" (permuta já iniciada há um século por Aby Warburg, como viríamos a constatar). E propôs a *representação* à guisa de conceito operatório – um recurso, diz ele, à "crise geral das ciências sociais": a representação compreendida amplamente como "ferramenta nocional que os contemporâneos utilizavam" e como dispositivo mais estrutural ainda, do tipo daqueles que Louis Marin pôde fazer emergir em suas análises do signo clássico e da iconografia do poder no século 17.[106]

Proposição justa a seu ver, mas justa pela metade. Por um lado, ele toma nota da posição crucial das *imagens*, mentais ou reificadas, para toda a psicologia histórica, até mesmo para toda a antropologia histórica: fecundidade da qual testemunham os trabalhos atuais dos discípulos de Jean-Pierre Vernant e Jacques Le Goff.[107] Por outro, recusa tomar nota de que a problemática da imagem – eu entendo a imagem como conceito operatório e não como simples suporte de iconografia – supõe duas inflexões, e até duas inversões críticas principais: não poderemos produzir uma noção consequente da imagem sem um pensamento da *psyché* que implique o sintoma e o inconsciente, isto é, uma *crítica da representação*.[108] Do mesmo modo, não poderemos produzir uma noção consequente da imagem sem um pensamento do *tempo* que implique a diferença e a repetição,[109] o sintoma e o anacronismo, isto é, uma *crítica da história* como submissão unilateral ao tempo cronológico. Críticas que seria necessário fazer, não do exterior, mas bem no interior da prática histórica.

CONSTELAÇÃO DO ANACRONISMO: A HISTÓRIA DA ARTE DIANTE DO NOSSO TEMPO

Programa ambicioso e – nestes tempos de positivismo reinante – paradoxal? Talvez. A intuição deste trabalho sustenta, entretanto, que tal programa tenha sido pensado há muito tempo

e, até certo ponto, realizado. Mas não foi reconhecido, não foi *lido* como tal. Retomarei, então, por conta de uma história das imagens – história da arte no sentido tradicional, história das "representações" no sentido em que querem entendê-la certos historiadores –, a fórmula empregada por Michel Foucault a propósito da história em geral: sua mutação epistemológica não está ainda acabada hoje... embora ela não date de ontem.

Nesse caso, de quando ela data? De onde nos vem essa mutação epistemológica a qual a história da arte deve retomar com tanta urgência, da mesma forma que a psicanálise, no tempo de Lacan, redefiniu sua própria mutação epistemológica a partir de uma releitura, de um "retorno a Freud"?[110] Ela nos vem de uma parcela de historiadores alemães contemporâneos de Freud: historiadores não acadêmicos – mais ou menos francamente rejeitados pelo ensino universitário – comprometidos com a constituição prática de seus objetos de estudo tanto quanto com a reflexão filosófica sobre a *épistémè* de sua disciplina. Eles compartilham duas ordens de pontos comuns essenciais a nosso propósito: colocaram a *imagem* no centro de sua prática histórica e de sua teoria da historicidade; por isso, deduziram uma concepção do *tempo* animada pela noção operatória de anacronismo.

Entre essa parcela – ou, melhor dizendo, essa *constelação* de pensadores mortos há muito tempo, mas cujos estilo e conceitos desenham bem alguma coisa de reconhecível, uma figura certamente complexa, mas que nos ajuda a nos orientar – escolhi questionar três autores: Aby Warburg, Walter Benjamin e Carl Einstein. O primeiro é célebre na história da arte (antes, aliás, pelo instituto que tem seu nome, do que por sua própria obra), mas singularmente ignorado, na França pelo menos, por historiadores e filósofos. Tentarei, não obstante, descrever como ele fundou uma antropologia histórica das imagens ancorando-me em um de seus conceitos fundamentais, a "sobrevivência" (*Nachleben*) que tenta fazer justiça à complexa temporalidade

das imagens: longas durações e "fissuras de tempo", latências e sintomas, memórias fugidias e memórias ressurgentes, anacronismos e limiares críticos.[111]

O segundo é célebre entre os filósofos, mas singularmente ignorado por historiadores e historiadores da arte. Tentarei, entretanto, descrever como ele fundou uma certa história das imagens através de sua prática "epistemo-crítica" da "montagem" (*Montage*), que induz a um novo estilo de saber – logo, a novos conteúdos de saber – no âmbito de uma concepção original e, por assim dizer, subversiva do tempo histórico.

O terceiro é desconhecido em todos os domínios (com exceção, talvez, de alguns antropólogos da arte africana e alguns historiadores das vanguardas interessados no cubismo, em Georges Bataille e na revista *Documents*), mesmo tendo literalmente inventado, a partir de 1915, novos objetos, novos problemas, novos domínios históricos e teóricos. É verdade que seus caminhos foram abertos por meio de um extraordinário *risco anacrônico*, cujo movimento heurístico tentarei tanto quanto possível restituir.

Esses três autores fazem época, mas não desenham um movimento constituído. Embora as relações sejam múltiplas entre seus pensamentos, eles são como três estrelas solitárias no meio dessa constelação estranha, cuja história, pelo que sei, nunca foi feita de modo extensivo. Seu caráter relativamente esparso, embora reconhecível, torna, por certo, as coisas difíceis: ela não desenha um campo disciplinar, mas traça como um rizoma de todos os intervalos onde deveriam comunicar entre si as disciplinas que colocam juntas problemas do tempo e problemas da imagem.

Do lado do *tempo*, a constelação da qual falo foi contemporânea – às vezes devedora, frequentemente crítica – das grandes obras filosóficas que floresceram no final dos anos de 1920: em particular *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, de Husserl, e *Ser e tempo*, de Heidegger.[112] Nessa mesma época, Warburg compunha seu atlas *Mnemosyne*, e Benjamin abria a estância do *Passagens*. Mas seria preciso ampliar, falar das reflexões sobre a história induzidas por Georg Simmel ou por Ernst Cassirer – assim como por estas outras "estrelas" da constelação que foram Ernst Bloch, Franz Rosenzweig, Gershom Scholem ou, mais tarde, Hannah Arendt.[113]

Do lado da *imagem*, a constelação que forma esses pensadores é inseparável dos abalos estéticos comprometidos nas três primeiras décadas do século 20. Impossível compreender a história da cultura, tal como Benjamin a praticava sem aí implicar – de um modo que será necessário interrogar sobre seus efeitos *anacrônicos* de conhecimento – a atualidade de Proust, Kafka e Brecht; mas também do surrealismo e do cinema. Impossível compreender os combates críticos de Carl Einstein sobre o próprio terreno da história sem a atualidade de James Joyce e do cubismo, de Musil, de Karl Kraus ou do cinema de Jean Renoir. Antes deles, Warburg tinha fornecido os meios de compreender as sedimentações históricas e antropológicas de tal implicação na arte viva. Longe de "estetizar" seu método histórico, todos esses pensadores fizeram, às avessas – a contrapelo da história da arte tradicional –, da imagem uma questão vital, viva e altamente complexa: um verdadeiro centro nevrálgico, a dobra dialética por excelência da "vida histórica" em geral. Historiadores atípicos, tais como Kracauer, Giedion ou Max Raphael estariam, entre outros que esqueço, sem dúvida, para serem redescobertos nessa constelação anacrônica que nos parece hoje tão longínqua.[114]

Mas, por que nos parece tão longínqua? Walter Benjamin, provavelmente, respondeu por todos escrevendo em suas teses *Sobre o conceito de história*, em 1940: "Nossa geração pagou pelo saber, já que a única imagem que ela vai deixar é a de uma geração vencida. Este será seu legado a todos que

virão."[115] Seria também justo dizer que toda essa geração de judeus alemães *pagou caro pelo saber* – ela terá, literalmente, pago em sua carne por se sentir livre no gaio saber histórico. Dos três autores que releremos, dois se suicidaram em 1940, com a aproximação de uma sentença da História que os perseguia desde alguns longos anos de exílio. Uns vinte anos mais cedo, o terceiro – Aby Warburg – tinha se perdido na loucura como numa fissura aberta pela primeira grande catástrofe mundial. Os pensadores "anacrônicos" dos quais falo praticaram, talvez, a história "como amadores", se o entendermos como a invenção de novas vias heurísticas e *não ter cátedra* [*chaire*] na universidade. Mas a história neles *se fez carne* [*chair*], o que é bem outra coisa.

Michel Löwy, evocando, além de Ernst Bloch e Walter Benjamin, personalidades tais como Gustav Landauer, Georg Lukács, Erich Fromm e alguns outros, completa nossa ideia dessa constelação que insiste sobre a "revolução permanente", conduzida pelos espíritos que sintetizaram, segundo ele, romantismo alemão e messianismo judaico – e de onde terá surgido, escreve ele, "uma *nova concepção da história*, uma nova percepção da temporalidade, em ruptura com o evolucionismo e a filosofia do progresso". Löwy acrescenta que essa geração de "profetas desarmados" parece "estranhamente anacrônica" hoje, formando, entretanto – ou por isso mesmo –, "a mais atual [de pensamentos] e a mais carregada de explosividade utópica".[116] Ora, o que ele diz sobre o plano da teoria política e da filosofia da história vale exatamente, parece-me, para o da história da arte.

Quando entramos hoje, em Hamburgo, na casa-biblioteca de Aby Warburg, vazia de todos os seus livros – os sessenta mil volumes foram deslocados precipitadamente, numa noite de 1933, sob a ameaça nazista –, ficamos tocados por um pequeno cômodo cheio de dossiês, de velhos papéis: eles reúnem os destinos de todos os historiadores da arte alemães, judeus em sua maioria, que tiveram de emigrar nos anos de 1930.[117] Este *Archiv zur kunstgeschichtlichen Wissenschaftsemigration* testemunha a grande fratura que a história da arte, atualmente – tão "científica" e tão segura de si –, crê equivocadamente reconstituir.

A fratura da qual falo nos despossuiu nada menos do que de nossos próprios momentos fundadores. A "mutação epistemológica" da história da arte teve lugar na Alemanha e em Viena, nas primeiras décadas do século 20: com Warburg e Wolfflin, com Alois Riegl, Max Dvorak, Julius von Schlosser e alguns outros, até Panofsky.[118] Momento de uma extraordinária fecundidade, porque os pressupostos gerais da *estética* clássica foram colocados à prova por uma *filologia* rigorosa, e porque essa filologia inversamente se via questionada e reorientada de maneira incansável por uma *crítica* capaz de colocar os problemas em termos filosóficos precisos. Poderíamos resumir a situação que prevaleceu dizendo que a Segunda Guerra Mundial quebrou esse movimento, mas também que o pós-guerra enterrou sua memória.

Como se o momento fecundo do qual falo tivesse morrido duas vezes: primeiro, destruído por seus inimigos, depois denegado – seus traços deixados ao abandono – por seus próprios herdeiros. Em sua grande maioria, os discípulos de Warburg emigraram para o mundo universitário anglo-saxão. Esse mundo estava pronto para acolhê-los, mas não estava pronto para, intelectualmente, recolher todo esse fundo germânico de pensamento, com suas referências próprias, suas formas de estilo e de pensamento, com suas palavras intraduzíveis... Os discípulos de Warburg trocaram de língua, portanto, de vocabulário. Eles guardaram os instrumentos filológicos e deixaram de lado os instrumentos críticos: os aforismos de Fiedler, o *haptisch* de Alois Riegl, o conceito de *Einfühlung*, as noções diretamente derivadas da psicanálise freudiana, da dialética ou da fenomenologia, tudo isso deu lugar a um vocabulário deliberadamente mais pragmático, como dizemos, mais "positivo" e – acreditou-se – mais "científico". *Renunciando a sua língua*, os historiadores

da arte da Europa mortificada acabaram por *renunciar a seu pensamento* teórico. Em um sentido, compreende-se muito bem – compreende-se, por exemplo, que, após 1933, Panofsky nunca mais citou Heidegger; compreende-se mesmo que ele tenha exprimido uma franca rejeição a esse vocabulário, não somente "envelhecido", mas ainda "contaminado" por seu próprio destino.[119] Em outro sentido, é a própria "geração vencida" que estava vencida uma segunda vez.

Na França, o problema se colocou de outra maneira, certamente, mas os resultados foram os mesmos: uma rejeição da história da arte germânica a partir de uma situação explosiva[120] – mas que acabou por rejeitar com ela esse estilo de pensamento, esse conjunto de exigências conceituais em que a história da arte foi constituída, apenas uma vez, como a vanguarda do pensamento. Reler os textos dessa "constelação anacrônica", atualmente, não é fácil. Eu mesmo faço parte de uma geração cujos pais queriam ouvir todas as músicas do mundo, salvo as de língua alemã. Assim, minha entrada nesses textos – além de sua dificuldade intrínseca – traz a marca de uma verdadeira *inquietante estranheza da língua*: sentir um *chez soi* numa língua estrangeira, de que nos aproximamos quase tateando, que enfatizamos talvez um pouco, que faz um pouco de medo, quando pensamos em sua história ao mesmo tempo prestigiosa e tão trágica.

Releitura, no entanto, necessária. Ela corresponde, por fim, a um triplo juramento, a um triplo desafio: arqueológico, anacrônico e prospectivo. *Arqueológico*, para escavar através das espessuras do esquecimento que a disciplina não cessou de acumular sobre suas próprias fundações. *Anacrônico*, para remontar, a partir do mal-estar atual, até aqueles de quem nossos "pais" diretos não mais se sintam filhos. *Prospectivo*, para reinventar, se possível, um valor de uso para conceitos marcados pela história – a "origem", segundo Benjamin, a "sobrevivência", segundo Warburg, a "modernidade", segundo Carl Einstein – mas que podem se revestir hoje de alguma atualidade em nossos debates sobre as imagens e sobre o tempo. A aposta é que eles possam intervir tanto em um debate sobre o valor da palavra *imago*, segundo Plínio, o Velho, quanto em um debate sobre o valor do *now* artístico, segundo Barnett Newman.

(1992, 1999)

NOTAS

[1] *Pan de peinture*, no original. Do latim *pannus* (pedaço de tecido), *pan* refere-se, entre outras acepções, a uma parte, de pequenas ou grandes proporções, de uma parede. No contexto, trata-se de uma parte da pintura do afresco, traduzida aqui por "pano". De acordo com o *Dicionário de termos artísticos*, de Luiz Fernando Marcondes (Rio de Janeiro, Editora Pinakotheke, 1998, p. 219), "pano" é a denominação da extensão de um muro ou parede entre duas arestas, contrafortes etc. A expressão "petit pan de mur jaune", citada mais adiante pelo autor, tornou-se célebre na obra de Proust. [N. T.]

[2] Cf. G. Didi-Huberman, La dissemblance des figures selon Fra Angelico, *Mélanges de l'École Française de Rome, Moyen Âge-Temps Modernes*, XCVIII, n. 2, p. 709-802, 1986.

[3] *Idem*, *Fra Angelico* – dissemblance et figuration, Paris, Flammarion, 1990 (reed. 1995, Col. Champs).

[4] Na monografia, que era referência à época em que este trabalho foi realizado, a *Sacra conversação* [*Sainte conversation*], de Fra Angelico, era interpretada, fotografada e mensurada apenas na metade de sua superfície real, como se, simplesmente, o registro tão surpreendente dos "panos" multicoloridos não existisse. Cf. J. Pope-Hennessy, *Fra Angelico*, Londres, Phaidon, 1952, p. 206, (2. ed. rev., 1974).

[5] Cf. E. Panofsky, *Essais d'iconologie*. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance (1939), trad. C. Herbette e B. Teyssèdre, Paris, Gallimard, 1967, p. 13-45.

[6] Cf. C. Ripa, *Iconologia overo Descrittione dell'Imagini universali cavate dall'Antichità e da altri luoghi [...] per rappresentare le virtù, vitii, affetti, e passioni humane* (1593), Padoue, Tozzi, 1611 (2. ed. il.), reed. New York/Londres, Garland, 1976.

[7] E. Panofsky, L'histoire de l'art est une discipline humaniste (1940), trad. B. e M. Teyssèdre, *L'œuvre d'art et ses significations*. Essais sur les "arts visuels", Paris, Gallimard, 1969, p. 27-52.

[8] Cf. G. Didi-Huberman, *Devant l'image*. Question posée aux fins d'une histoire de l'art, Paris, Minuit, 1990.

[9] M. Baxandall, *L'œil du Quattrocento*. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance (1972), trad. Y. Delsaut, Paris, Gallimard, 1985, p. 224-231. O texto de Landino é este: "Fra Angelico era alegre, devoto, muito elegante e dotado de grande naturalidade." (*Fra Giovanni Angelico et vezoso et divoto et ornato molto com grandissima facilita.*)

[10] Cf. G. Didi-Huberman, *Fra Angelico* – dissemblance et figuration, *op. cit.*, p. 25-29 (reed. 1995, p. 41-49).

[11] Cf. M. Santoro, Cristoforo Landino e il volgare, *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CXXXI, p. 501-547, 1954.

[12] Cf. G. Didi-Huberman, *Fra Angelico* – dissemblance et figuration, *op. cit.*, p. 49-51 (reed. 1995, p. 70-74).

[13] *Ibidem, passim*, principalmente p. 113-241 (reed. 1995, p. 209-381) sobre a Anunciação analisada como figura paradoxal do tempo.

[14] M. Baxandall, *L'œil du Quattrocento, op. cit.*, p. 168.

[15] *Ibidem*, p. 227-231.

[16] Cf. G. Didi-Huberman, *Fra Angelico* – dissemblance et figuration, *op. cit.*, p. 17-42 (reed. 1995, p. 27-56).

[17] *Ibidem*, p. 51-111 (reed. 1995, p. 74-145).

[18] Cf. H. de Lubac, *Exégèse médiévale*. Les quatre sens de l'Écriture, Paris, Aubier, 1959-1964. E. Auerbach, *Figura* (1938), trad. M. A. Bernier, Paris, Berlin, 1993. G. Didi-Huberman, Puissances de la figure. Exégèse et visualité dans l'art chrétien, *Encyclopaedia Universalis – Symposium*, Paris, E. U., 1990, p. 596-609.

[19] Cf. F. A. Yates, *L'art de la mémoire* (1966), trad. D. Arasse, Paris, Gallimard, 1975. M. J. Carruthers, *The Book of Memory*. A Study of Memory in Medieval Culture, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1990.

[20] Cf. B. L. Ullman e P. A. Stadter, *The Public Library of Renaissance Florence*. Noccolò Niccoli, Cosimo de Medici and the Library of San Marco, Padoue, Antenore, 1972.

[21] A essa reminiscência é preciso acrescentar um elemento importante para se "levar em consideração a figurabilidade": é a amizade, a proximidade intelectual com Jean Clay (autor, notadamente, de um artigo esclarecedor intitulado "Pollock, Mondrian, Seurat: la profondeur plate" [1977], *L'atelier de Jackson Pollock*, Paris, Macula, 1982, p. 15-28) marcada pela palavra de ordem... a mancha (*macula*). Essa palavra de ordem teórica, envolvida no debate *contemporâneo* em torno de artistas, como Robert Ryman, Martin Barré ou Christian Bonnefoi, parecia, de repente, tomar corpo, em Florença, em uma dimensão histórica das mais inesperadas, a da Idade Média e do Renascimento. Observemos que Jean-Claude Lebensztejn, que contribui significativamente com a revista *Macula*, entre 1976 e 1979, elaborou, a partir de então, uma outra anamnese da mancha a partir das experiências de Cozens no século 18. Cf. J.-C. Lebensztejn, *L'art de la tache*. Introduction à la "Nouvelle méthode" d'Alexander Cozens, [S.l.], Éditions du Limon, 1990.

[22] Patrice Loraux demostrou admiravelmente que toda questão de pensamento é uma questão de tempo. Cf. P. Loraux, *Le tempo de la pensée*, Paris, Le Seuil, 1993.

[23] Cf. G. Didi-Huberman, *Devant l'image, op. cit.*, p. 192-193, livro em que se buscou a resposta no campo das formulações freudianas.

[24] Essas reflexões foram apresentadas, em março de 1992, em uma "Jornada de discussão interdisciplinar" do EHESS, dedicada à questão do *Temps des disciplines*. Participaram, igualmente, André Burguière, Jacques Derrida, Christiane Klapisch-Zuber, Hervé Le Bras, Jacques Le Goff e Nicole Loraux. Lembro-me, ainda, como Jacques Le Goff, com muita honestidade, introduziu as comunicações desse dia de estudos: reconhecendo que, se o historiador considera como um lugar-comum a *multiplicidade dos tempos*, ele não deixa de apresentar uma tendência obstinada a querer *unificar o tempo*.

[25] Cf. particularmente G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, p. 125-182. *Idem*, La leçon d'anachronie, *Art Press*, n. 185, p. 23-25, 1993. *Idem*, Regard historique, regard intempestif (entretien avec S. Germer et F. Perrin), *Bloc-Notes. Art Contemporain*, n. 3, p. 30-35, 1993. *Idem*, The History of Art is an Anachronistic Discipline. Critical Reflections, *Artforum International*, XXXIII, n. 5, p. 64-65 e 103-104, 1995. *Idem*, *L'empreinte*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1997, p. 16-22. *Idem*, Viscosités et survivances. L'histoire de l'art à l'épreuve du matériau, *Critique*, LIV, n. 611, p. 138-162, 1998.

[26] M. Foucault, Nietzsche, la généalogie, l'histoire (1971), *Dits et écrits 1954-1988, II. 1970-1975*, D. Defert e F. Ewald (ed.), Paris, Gallimard, 1994, p. 147-148.

[27] Cf. principalmente J. Patocka, *L'art et le temps*. Essais (1952-1968), trad. E. Abrams, Paris, POL, 1990, p. 305-368. É. Souriau, L'insertion temporelle de l'œuvre d'art, *Journal de Psychologie Normale et Pathologique*, XLIV, p. 38-62, 1951. M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique, I.* L'objet esthétique, Paris, PUF, 1953 (ed. 1992), p. 346-355. G. Picon, *Admirable tremblement du temps*, Genève, Skira, 1970. H. Maldiney, *Aîtres de la langue et demeures de la pensée*, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1975. B. Lamblin, *Peinture et temps*, Paris, Klincksieck, 1983. M. Ribon, *L'art et l'or du temps*. Essai sur l'art et le temps, Paris, Kimé, 1997. É. Escoubas (dir.), *Phénoménologie et expérience esthétique*, La Versanne, Encre Marine, 1998.

[28] Cf. L. Marin, *Études sémiologiques*. Écritures, peintures, Paris, Klincksieck, 1971, p. 85-123. *Idem*, Déposition du temps dans la représentation peinte (1990), *De la représentation*, Paris, Gallimard/Le Seuil, 1994, p. 282-300.

[29] Cf. F. Haskell, *L'historien et les images* (1993), trad. A. Tachet e L. Évrard, Paris, Gallimard, 1995, particularmente p. 409-570. S. Bann, The Road to Roscommon, *Oxford Art Journal*, XVII, n. 1, p. 98-102, 1994 (resenha da obra de Haskell).

[30] Cf. H. Belting, *L'histoire de l'art est-elle finie?* (1983), trad. J.-F. Poitier e Y. Michaud, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989 (nessa obra, desde o início [p. 11], o autor adverte que a questão, nesses termos, está mal colocada). S. Bann, *The True Vine*. On visual Representation and the Western Tradition, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1989, p. 244-263 ("Endings and Beginnings"). D. Preziosi, *Rethinking Art History*. Meditations on a Coy Science, New Haven/Londres, Yale University Press, 1989, p. 156-179 ("The End[s] of Art History"). R. Michel, De la non-histoire de l'art. Plaidoyer pour la tolérance et le pluralisme dans une discipline hantée par la violence et l'exclusion, *David contre David*. Actes du colloque organisé au Musée du Louvre, Paris, La Documentation Française, I, p. XIII-LXII, 1993. J. Roberts, Introduction: Art Has No History! Reflections on Art History and Historical Materialism, *Art Has No History!* The Making and Unmaking of Modern Art, J. Roberts (dir.), Londres/New York, Verso, 1994, p. 1-36.

[31] Cf. G. Didi-Huberman, D'un ressentiment en mal d'esthétique, *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n. 43, p. 102-118, 1993. *Idem*, *L'empreinte*, *op. cit.*, p. 16-22.

[32] G. Deleuze, *Cinéma 2*. L'image-temps, Paris, Minuit, 1985, p. 51-54: "[...] é a própria montagem que constitui o todo, dando-nos assim a imagem *do* tempo. E montagem o principal ato do cinema. O tempo é necessariamente uma representação indireta, uma vez que decorre da montagem. [...] Uma apresentação direta do tempo não implica uma interrupção do movimento, mas sim a promoção do movimento aberrante. O que torna esse problema tão cinematográfico quanto filosófico é que a própria imagem-movimento parece ser um movimento fundamentalmente aberrante, anormal. [...] Se o movimento normal está subordinado ao tempo do qual nos fornece uma representação indireta, o movimento aberrante testemunha uma anterioridade do tempo que nos é apresentada diretamente, do fundo da desproporção das escalas, da dissipação dos centros, do *faux-raccord* das próprias imagens." Independentemente da diferença das abordagens, dos materiais interrogados, assim como certas divergências de sensibilidade filosófica (a relação à psicanálise, o papel atribuído às "recapitulações" tipológicas das imagens, entre outras coisas), a própria organização dos capítulos do presente livro demonstra, como podemos perceber, a homenagem feita à *imagem-tempo* deleuziana.

[33] G. Kubler, *Formes du temps*. Remarques sur l'histoire des choses (1962), trad. Y. Kornel e C. Naggar, Paris, Champ Libre, 1973.

[34] H. Focillon, *Vie des formes*, Paris, PUF, 1943 (ed. 1970), p. 99.

[35] *Ibidem*, p. 100: "Essa multiplicidade de fatores é que se opõe ao rigor do determinismo e que, ao fragmentá-lo em inúmeras ações e em reações, provoca, por todos os lados, fissuras e desacordos."

[36] Cf. principalmente J. Le Goff, *L'imaginaire médiéval*. Essais, Paris, Gallimard, 1985. *Image et histoire*, Paris, Publisud, 1987. *Annales E.S.C.*, LXVIII, n. 6, 1993 ("Mondes de l'art"). J. Baschet e J.-C. Schmitt (dir.), *L'image*. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval, Paris, Le Léopard d'Or, 1996.

[37] H. R. Jauss, Histoire et histoire de l'art (1974), trad. C. Maillard, *Pour une esthetique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 83.

[38] M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 21.

[39] O que faz Paul Veyne afirmar, na mesma época, que "Foucault revoluciona a historia" e que nem por isso ela "possui um método" fixo. Cf. P. Veyne. *Comment on ecrit l'histoire*, Paris, Le Seuil, 1971 (ed. 1996), p. 146-151 e 383-429.

[40] O. Mannoni, Je sais bien, mais quand même... (1963), *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scene*, Paris, Le Seuil, 1969, p. 9-33.

[41] Cf. N. Loraux, Éloge de l'anachronisme en histoire, *Le Genre Humain*, n. 27, p. 23, 1993.

[42] G. Bataille, Figure humaine (1929), *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, 1970, p. 184.

[43] Cf. E. S. Krudy, B. T. Bacon e R. Turner (dir.), *Time*: A Bibliography, Londres-Washington, Informal Retrieval, 1976. J. Bender e D. E. Wellbery (dir.), *Chronotypes*. The Construction of Time, Stanford, Stanford University Press, 1991. B. Croce, *Theorie et histoire de l'historiographie* (1915), trad. A. Dufour, Geneve, Droz, 1968. R. Aron, *Introduction à la philosophie de l'histoire*. Essai sur les limites de l'objectivité historique (1938), ed. rev. e anot. por S. Mesure, Paris, Gallimard, 1986. H.-I. Marrou, *De la connaissance historique*, Paris, Le Seuil, 1954 (ed. 1975). C. Perelman (dir.), *Les catégories en histoire*, Bruxelles, Editions de l'Institut de Sociologie/Université Libre de Bruxelles, 1969. *Mélanges en l'honneur de Fernand Braudel, II*. Méthodologie de l'histoire et des sciences humaines. Toulouse, Privat, 1973. G. Lefebvre, *Réflexions sur l'histoire*, Paris, Maspero, 1978. M. Grinberg e Y. Trabut, *Vingt années d'histoire et de sciences humaines*. Table analytique des Annales, 1969-1988, Paris, Armand Colin, 1991. G. Mairet, *Le discours et l'histoire*. Essai sur la représentation historienne du temps, Tours, Mame, 1974. F. Jameson, *The Seeds of Time*, New York, Columbia University Press, 1994. F. Ankersmit e H. Kellner (dir.), *A New Philosophy of History*, Londres, Reaktion Books, 1995. A. Munslow, *Deconstructing History*, Londres/New York, Routledge, 1997.

[44] Citado e comentado por O. Dumoulin, Anachronisme, *Dictionnaire des sciences historiques*, A. Burguière (dir.), Paris, PUF, 1986, p. 34.

[45] L. Febvre, *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle*. La religion de Rabelais, Paris, Albin Michel, 1942 (ed. 1968), p. 12 e 15.

[46] O. Dumoulin, Anachronisme, art. cit., p. 34.

[47] M. Bloch, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien* (1941-1942), É. Bloch (ed.), Paris, Armand Colin, 1993, p. 93.

[48] *Ibidem*, p. 96-97.

[49] O. Dumoulin, Anachronisme, art. cit., p. 34.

[50] Cf. D. S. Milo. Pour une histoire expérimentale, ou le gai savoir, *Alter histoire*. Essais d'histoire expérimentale, A. Boureau e D. S. Milo (dir.), Paris, Les Belles Lettres, 1991, p. 9-55 (particularmente p. 39-40). Posição criticada por P. Boutry,

Assurances et errances de la raison historienne, *Passés recomposés*. Champs et chantiers de l'histoire. Paris, Éditions Autrement, 1995, p. 56-68.

[51] Cf. F. Hartog, La Révolution Française et l'Antiquité. Avenir d'une illusion ou cheminement d'un quiproquo?, *La Pensée Politique*, n. 1, p. 30-61, 1993: "Esse foi o futuro político do conceito de ilusão, convocado para dar conta, particularmente, da relação que os jacobinos mantiverem com a Antiguidade. Ao reivindicar as antigas repúblicas, eles 'confundiram' os tempos e os lugares, as circunstâncias e os homens. Eles *quiseram* fazer da França uma nova Esparta: daí a catástrofe. A telescopagem chamada a partir de agora anacronismo não perdoa. E preciso 'analisar' o presente no presente e deixar o passado ser o passado." (p. 53)

[52] Cf. A. Du Toit, Legitimate Anachronism as a Problem for Intellectual History and for Philosophy, *South African Journal of Philosophy*, X, n. 3, p. 87-95, 1991. L. K. Arnovick, It's a Sign of the Times: Uses of Anachronism in Medieval Drama and the Postmodern Novel, *Studia Neophilologica*, LXV, n. 2, p. 157-168, 1993. F. Rigolot, Interpréter Rabelais aujourd'hui: anachronies et catachronies, *Poétique*, n. 103, p. 269-283, 1995.

[53] Cf. J. Lichtenstein, Éditorial, *Traverses*, N. S., n. 2, p. 5, 1992. F. Coblence, La passion du collectionneur, *Ibidem*, p. 67-68. D. Payot, *Anachronies de l'œuvre d'art*, Paris, Galilée, 1990. Nessa obra, Daniel Payot constrói menos a noção de "anacronia" – inteiramente deduzida de um único trecho de Derrida (citado p. 86, 210 e 215) – do que propõe um messianismo da arte sobre pano de fundo de perda da aura (a obra de arte como "precedência da promessa" [p. 201-220]). Sobre a noção de "anacronismo", cf. também J. Derrida, *Spectres de Marx*. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale, Paris, Galilée, 1993, p. 43-57.

[54] J. Rancière, Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien, *L'Inactuel*, n. 6, p. 67-68, 1996.

[55] N. Loraux, Éloge de l'anachronisme en histoire, art. cit., p. 23-24.

[56] *Ibidem*, p. 28 e 34.

[57] J. Rancière, Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien, art. cit., p. 53 e 66.

[58] M. Bloch, *Apologie pour l'histoire*, *op. cit.*, p. 119-155.

[59] *Ibidem*, p. 85-89.

[60] *Ibidem*, p. 90.

[61] *Ibidem*, p. 81.

[62] Cf. particularmente R. Aron, *Introduction à la philosophie de l'histoire*, *op. cit.* M. de Certeau, L'opération historique, *Faire de l'histoire, I.* Nouveaux problèmes, J. Le Goff e P. Nora (dir.), Paris, Gallimard, 1974, p. 3. Retomado em *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 65-66.

[63] Cf. principalmente F. Braudel, Positions de l'histoire (1950), *Écris sur l'histoire*, Paris, Flammarion, 1969, p. 15. L.-E. Halkin, *Initiation à la critique historique*, Paris, Armand Colin, 1963 (ed. rev.). A. Schaff, *Histoire et verite*. Essai sur l'objectivité de la connaissance historique (1970), trad. A. Kaminska e C. Brendel, Paris, Anthropos, 1971, p. 107-150 e 203-217. P. Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, *op. cit.*, p. 194-234. M. de Certeau, L'opération historique, art. cit. p. 3. Retomado em *L'écriture de l'histoire*, *op. cit.*, p. 63. J. Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988, p. 11, 57, 186-193. B. Lepetit, Le présent de l'histoire, *Les formes de l'expérience*. Une autre histoire sociale, B. Lepetit (dir.), Paris, Albin Michel, 1995, p. 273-297 (particularmente p. 295-297).

[64] M. Bloch, *Apologie pour l'histoire*, *op. cit.*, p. 83: "[...] o objeto da história e, por natureza, o homem. Ou melhor: os homens. O plural, mais do que o singular, favorável à abstração, é o modo gramatical da relatividade e convem a uma ciência do diverso."

[65] *Ibidem*, p. 95: "Nós aprendemos que o homem também mudou: em seu espírito e, sem duvida, ate nos mais delicados mecanismos de seu corpo. Não poderia ser de outra forma. Sua atmosfera mental transformou-se profundamente, sua higiene, nao menos que sua alimentação. Entretanto, é preciso que exista na natureza humana e nas sociedades humanas um fundo permanente. Sem o que os proprios nomes homem e sociedade não significam nada."

[66] J. Rancière, Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien, art. cit., p. 54-58.

[67] Em contraponto a J. Le Goff, *Histoire et mémoire*, *op. cit.*, p. 190 e 194: "Essa dependência da história do passado em relação ao presente do historiador deve conduzi-lo a algumas precauçoes [...] para respeitá-lo e evitar o anacronismo. [...] Há pelo menos duas historias: a da memoria coletiva e a dos historiadores. A primeira aparece como essencialmente mítica, deformada, anacrônica. [...] A história deve iluminar a memoria e ajudá-la a retificar seus erros." O problema, capital, é o da relação da história à psicologia e, mais ainda, à psicanálise. Observemos que essa relação está no coração da argumentação de N. Loraux, Éloge de l'anachronisme en histoire, art. cit., p. 24-27.

[68] J. Ranciere, Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien, art. cit., p. 57-61.

[69] *Ibidem*, p. 65.

[70] Cf. G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, *op. cit.*, p. 65-103.

[71] Cf. P. Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, *op. cit.*, p. 50-69. P. Ricœur, *Temps et récit, I.* L'intrigue et le recit historique, Paris, Le Seuil, 1983 (ed. 1991). J. Ranciere, *Les noms de l'histoire*. Essai de poétique du savoir, Paris, Le Seuil, 1992.

[72] R Barthes, Le discours de l'histoire (1967), *Essais critiques, IV*. Le bruissement de la langue, Paris, Le Seuil, 1984, p. 154-157.

[73] Cf. G. Genette, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 77-121. O autor define as *anacronias narrativas* como "formas de discordância entre a ordem da história e a da narrativa" (p. 79) e distingue as *prolepses* ("evocações antecipadas") das *analepses* ("evocações ulteriores") e, enfim, escolhe seus exemplos em Homero e Proust para evocar um movimento narrativo capaz de "emancipar-se do tempo". Cf. *Idem*, *Nouveau discours du récit*, Paris, Le Seuil, 1983, p. 15-22. P. Ricœur, *Temps et récit, II*. La configuration dans le récit de fiction, Paris, Le Seuil, 1984 (ed. 1991), p. 115-188 (particularmente p. 156-158).

[74] E. Auerbach, *Mimèsis*. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale (1946), trad. C. Heim, Paris, Gallimard, 1968, p. 539. Cf. também H. Weinrich, *Le temps*. Le récit et le commentaire (1964), trad. M. Lacoste, Paris, Le Seuil, 1973, p. 259-290.

[75] Cf. notadamente G. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie*. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière, Paris, Macula, 1982, *Idem*, *Devant l'image*, *op. cit.*, p. 195-218. *Idem*, *La ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 165-383, *Idem*, Dialogue sur le symptôme (avec Patrick Lacoste), *L'Inactuel*, n. 3, p. 191-226, 1995.

[76] Cf. principalmente F. Furet, De l'histoire-récit à l'histoire-problème (1975), *L'atelier de l'histoire*, Paris, Flammarion, 1982, p. 73-90.

[77] M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, *op. cit.*, p. 243-247. Cf. G. Deleuze, *Foucault*, Paris, Minuit, 1986, p. 55-75 ("Les strates ou formations historiques: le visible et l'énonçable").

[78] Cf. G. Gurvitch, *La multiplicité des temps sociaux*, Paris, Centre de Documentation Universitaire, 1958. A. Gras, *Sociologie des ruptures*. Les pièges du temps en sciences sociales, Paris, PUF, 1979 (obra que trata de "tempos heterogêneos", de "reversão de tendências", de "flutuações", de "invariâncias", de "rupturas" etc.). A. Gell, *The Anthropology of Time*. Cultural Constructions of Temporal Maps and Images, Oxford-Providence, Berg, 1992.

[79] F. Braudel, Positions de l'histoire, art. cit., p. 20-21: "Não acreditamos mais na explicação da história por esse ou aquele fator dominante. Não há história unilateral. Ela não é dominada, nem pelo conflito das raças, cujos choques ou o acordo teriam determinado todo o passado dos homens; nem pelos poderosos ritmos econômicos, fatores de progresso ou de ruína; nem pelas constantes tensões sociais; nem por esse espiritualismo difuso de um Ranke por meio do qual são sublimados, para ele, o indivíduo e a vasta história geral; nem pelo reino da técnica; nem pelo crescimento demográfico, esse crescimento vegetal com suas consequências atrasadas na vida das coletividades... O homem é muito mais complexo".

[80] R. Koselleck, *Le futur passé*. Contribution à la sémantique des temps historiques (1979), trad. J. E M.-C. Hoock, Paris, Éditions de l'EHESS, 1990, p. 11. Cf. também p. 119-144 e 307-329.

[81] P. Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, *op. cit.*, p. 42 ("contra a ideia de que todos os acontecimentos de uma mesma época têm uma mesma fisionomia e formam uma totalidade expressiva"). *Idem*, *L'inventaire des différences*, Paris, Le Seuil, 1976, p. 44-49. Cf. também P. Ariès, *Le temps de l'histoire* (1954), Paris, Le Seuil, 1986, p. 248 ("L'histoire doit restituer le sens perdu des particularités"). Sobre a crítica da periodização, cf. O. Dumoulin e R. Valéry (dir.), *Périodes*. La construction du temps historique, Paris, Éditions de l'EHESS-Histoire au Présent, 1991. D. S. Milo, *Trahir le temps (histoire)*, Paris, Les Belles Lettres, 1991.

[82] J. Le Goff, *Histoire et mémoire*, *op. cit.*, p. 218.

[83] F. Braudel, Histoire et sciences sociales. La longue durée (1958), *Écrits sur l'histoire*, *op. cit.*, p. 54.

[84] Cf. M. Vovelle, L'histoire et la longue durée (1978), *La Nouvelle Histoire*, J. Le Goff (dir.), Paris, Complexe, 1988, p. 77-108. E. Le Roy Ladurie, Événement et longue durée dans l'histoire sociale: l'exemple chouan (1972), *Le territoire de l'historien*, Paris, Gallimard, 1973, p. 169-186.

[85] F. Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* (1949), Paris, Armand Colin, 1966, p. XIII-XIV. J. Le Goff, *Histoire et mémoire*, *op. cit.*, p. 27-28 e 231. A trivialidade desse recorte – frequentemente reduzido ao simples binômo lento/rápido – foi pressentido, notadamente, por B. Lepetit, De l'échelle en histoire, *Jeux d'échelles*. La micro-analyse à l'expérience, J. Revel (dir.), Paris, Gallimard-Le Seuil, 1996, p. 75: "Em meio à pluralidade dos tempos, duas dimensões foram, em geral, privilegiadas pela historiografia: as tendências longas e as oscilações cíclicas. A associação dessas categorias temporais fundou, durante muito tempo, a ordem de exposição dos resultados das pesquisas: de um lado, a estrutura [...] e, do outro, a recitação da conjuntura." Cf. M. Vovelle, L'histoire et la longue durée, art. cit., p. 102: "[...] acredito que, em pouco tempo, o problema da dialética do tempo curto e do tempo longo parecerá ultrapassado, e, sem dúvida, historicamente datado."

[86] E. Le Roy Ladurie, L'histoire immobile, *Annales E.S.C.*, XXIX, n. 3, p. 673-692, 1974. Cf. F. Dosse, *L'histoire en miettes*. Des *Annales* à la *Nouvelle Histoire*", Paris, La Découverte, 1987, p. 105-118 e 231-235.

[87] N. Loraux, Éloge de l'anachronisme en histoire, art. cit., p. 37.

[88] *Ibidem*, p. 24-27, em que Nicole Loraux evoca ao mesmo tempo sua admiração por Jean-Pierre Vernant, ao escrever, em 1962, *Les origines de la pensée grecque* "para uso do tempo presente" (p. 25) – bem como seu distanciamento em relação a uma "psicologia histórica" da Grécia antiga, incapaz de tratar Nietzsche e Freud de outra forma que não seja "a do silêncio" (p. 27).

[89] Cf. *infra*, nota 111.

[90] J. Le Goff, *Histoire et mémoire*, *op. cit.*, p. 257. Em outro trecho, ele diz não gostar, em Paul Veyne, "da predileção pela explicação de tipo psicológico [e] o recurso privilegiado às noções e ao vocabulário filosóficos" (*Ibidem*, p. 34). Quanto à citação de Lucien Febvre, ela termina com uma última contorção "interdisciplinar": "Trata-se de fazer com que [o historiador e o filósofo], cada um mantendo a sua posição, não ignorem o vizinho a ponto de se lhe mostrar

hostil, ou pelo menos estranho..." L. Febvre, Leur histoire et la nôtre (1938), *Combats pour l'histoire*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 282.

[91] L. Febvre, Histoire et psychologie (1938), *Combats pour l'histoire*, *op. cit.*, p. 207.

[92] *Ibidem*, p. 213.

[93] *Ibidem*, p. 214.

[94] *Idem*, La sensibilité et l'histoire (1941), *Ibidem*, p. 221.

[95] Cf. o recente dossiê dedicado a essa questão pela *Revue Germanique Internationale*, n. 10, 1998 ("Histoire culturelle").

[96] L. Febvre, La sensibilité et l'histoire, art. cit., p. 223.

[97] R. Mandrou, *Introduction à la France moderne (1500-1640)*, Essai de psychologie historique, Paris, Albin Michel, 1961 (ed. 1994), p. 11-13 e 91-104.

[98] G. Duby, Histoire des mentalités, *L'histoire et ses méthodes*, C. Samaran (dir.), Paris, Gallimard, 1961, p. 937-966. Cf. também J. Le Goff, Les mentalités. Une histoire ambigue, *Faire de l'histoire, III*. Nouveaux objets, J. Le Goff e P. Nora (dir.), Paris, Gallimard, 1974, p.76-94.

[99] Cf. J.-P. Vernant, Histoire et psychologie, *Revue de Synthèse*, LXXXVI, n. 37-39, p. 85-94, 1965. *Idem*, Pour une psychologie historique (1987), *Passé et présent*. Contributions à une psychologie historique, ed. R. Di Donato, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1995, I, p. 3-9. *Idem*, Les fonctions psychologiques et les œuvres (1989), *Ibidem*, p. 9-14.

[100] Cf. M. de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, *op. cit.*, p. 289-358 (Écritures freudiennes).

[101] Cf. I. Meyerson, Remarques pour une théorie du rêve. Observations sur le cauchemar (1937), *Écrits 1920-1983*. Pour une psychologie historique, Paris, PUF, 1987, p. 195-207. *Idem*, Problèmes d'histoire psychologique des œuvres: spécificité, variation, expérience (1953), *Ibidem*, p. 81-91. *Idem, Les fonctions psychologiques et les œuvres*, Paris, Vrin, 1948.

[102] J. Le Goff, L'histoire nouvelle (1978), *La Nouvelle Histoire*, J. Le Goff (dir.), Paris, Complexe, 1988, p. 57.

[103] *Idem*, *Histoire et mémoire*, *op. cit.*, p. 55 e 169.

[104] *Ibidem*, p. 33-36, 54, 105-110.

[105] Cf., por exemplo, A. Dufour, *Histoire politique et psychologie historique*, Genève, Droz, 1966, p. 9-35, na qual nenhum conceito técnico da psicologia é discutido, utilizado ou mesmo evocado.

[106] R. Chartier, Le monde comme représentation, *Annales E.S.C.*, XLIV, n. 6, p. 1505-1520, 1989, onde ele cita L. Marin, *La critique du discours*. Etude sur la *Logique de Port-Royal* et les *Pensées* de Pascal, Paris, Minuit, 1975. Cf. *Idem*, *De la représentation*, *op. cit.* Cf. também as reflexões paralelas de A. Boureau, La compétence inductive. Un modèle d'analyse des représentations

rares, *Les formes de l'expérience*. Une autre histoire sociale, B. Lepetit (dir.), Paris, Albin Michel, 1995, p. 23-38 (em que a esperança é colocada, ao final, na psicologia cognitiva como instrumento operatório para uma "história da representação").

[107] Cf. principalmente F. Lissarrague, *Un flot d'images*. Une esthétique du banquet grec, Paris, Adam Biro, 1987. F. Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage*. Aspects de l'identité en Grèce ancienne, Paris, Flammarion, 1990. J.-C. Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990. J. Baschet, *Les justices de l'au-delà*. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^{e}-XV^{e} siècles), Rome, École Française de Rome, 1993.

[108] Cf. G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, *op. cit.*, p. 171-218. *Idem*, Imitation, représentation, fonction. Remarques sur un mythe épistémologique, *L'image*. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval, *op. cit.*, p. 59-86.

[109] Cf. G. Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 7-9, 337-339 *passim*, onde está claramente estabelecido que repensar o tempo com a diferença e a repetição é, no mesmo movimento, criticar a noção clássica de representação.

[110] Cf. J. Lacan, La chose freudienne, ou sens du retour à Freud en psychanalyse (1956), *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 401-436. Há aproximadamente doze anos Pierre Fédida perguntou-me, na ocasião de um seminário, quem havia desempenhado um papel verdadeiramente fundador, o papel equivalente ao de Freud, para a história da arte (cf. *Devant l'image*, *op. cit.*, p. 16-17). A resposta mais imediata foi dizer que não foi Erwin Panofsky, como se costuma até hoje pressupor. Este trabalho talvez fornecerá uma resposta mais precisa à questão colocada.

[111] Em razão da amplitude que esta análise do *Nachleben* warburguiano adquiriu com o tempo, tornando-se um volume completo, permito-me remeter a ela como o tronco comum dos estudos reunidos no presente volume: G. Didi-Huberman, *L'image survivante*. Histoire de l'art et temps des fantômes, Paris, Minuit, 2002.

[112] E. Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* (1928), trad. H. Dussort, Paris, PUF, 1964. M. Heidegger, *Être et temps* (1927), trad. F. Vezin *et al.*, Paris, Gallimard, 1986. Para uma percepção histórica desses pensamentos sobre o tempo, cf. K. Pomian, *L'ordre du temps*, Paris, Gallimard, 1984, p. 323-347.

[113] Cf. notadamente G. Simmel, *Les problèmes de la philosophie de l'histoire*. Une étude d'épistémologie (1982-1907), trad. R. Boudon, Paris, PUF, 1984. E. Cassirer, La philosophie de l'histoire (1944), trad. F. Capeillères e I. Thomas, *L'idée de l'histoire*. Les inédits de Yale et autres écrits d'exil, Paris, Le Cerf, 1988, p. 51-67. E. Bloch, *Héritage de ce temps* (1935), trad. J. Lacoste, Paris, Payot, 1978, p. 37-187 ("Non-contemporanéité et enivrement") *passim*. H. Arendt, *La crise de la culture*. Huit exercices de pensée politique (1954-1968), trad. dirigida por P. Lévy, Paris, Gallimard, 1972 (ed. 1989), p. 11-120 ("La brèche entre le passé et le futur" - "La tradition et l'âge moderne" - "Le concept d'histoire: antique et moderne"). Sobre essa constelação de pensadores da história, cf.,

sobretudo, o belo livro de S. Mosès, *L'ange de l'histoire*. Rosenzweig, Benjamin, Scholem, Paris, Le Seuil, 1992.

[114] Cf. particularmente S. Kracauer, *The Mass Ornament*. Weimar Essays (1920-1931), trad. T. Y. Levin, Cambridge/Londres, Harvard University Press, 1995. *Idem*, Time and History (1963), *History and Theory*. Studies in the Philosophy of History, Supplément VI, p. 65-78, 1966. S. Giedion, *The Eternal Present*. A Contribution on Constancy and Change, Londres, Oxford University Press, 1962 (no volume I consta um exergue de Ezra Pound: All Ages Are Contemporaneous). M. Raphael, *Trois essais sur la signification de l'art pariétal paléolithique* (1945), trad. dirigida por P. Brault, [S.I.], Kronos, 1986, p. 185-203 ("Sur le progrès historique").

[115] W. Benjamin, Sur le concept d'histoire (1940), XII, *Écrits français*, ed. J.-M. Monnoyer, Paris, Gallimard, 1991, p. 345.

[116] M. Löwy, *Rédemption et utopie*. Le judaïsme libertaire en Europe centrale. Une étude d'affinité élective, Paris, PUF, 1988, p. 7-10. Sobre a "nova concepção da história e da temporalidade", cf. *Ibidem*, p. 249-258. Cf. também H. Mayer, *Allemands et juifs*: la révocation. Des lumières à nos jours (1994), trad. J.-C. Crespy, Paris, PUF, 1999, em que são evocados também Hugo von Hofmannsthal, Karl Kraus, Otto Weininger, Arnold Schönberg, Anna Seghers, Hans Eisler, Max Brod, Stefan Zweig etc. Ao evocar Walter Benjamin, Hannah Arendt já insistia no seu lado *fisicamente anacrônico*: "Seus gestos e a posição da cabeça, quando ele escutava e falava, sua maneira de se deslocar, seus modos, sobretudo o de falar, até a escolha das palavras e o arranjo da sintaxe, enfim, o caráter eminentemente idiossincrático de seu gosto – tudo isso fazia um efeito tão antiquado que Benjamin parecia ter sido jogado do século 19 ao 20, como à costa de um país estrangeiro." H. Arendt, Walter Benjamin, 1892-1940 (1968), trad. A. Oppenheimer-Faure e P. Lévy, *Vies politiques*, Paris, Gallimard, 1974, p. 268-269.

[117] Cf. H. Dilly, *Deutsche Kunsthistoriker*, 1933-1945, Munich-Berlin, Deutscher Kunstverlag. 1988.

[118] Cf. principalmente U. Kultermann, *The History of Art History*, New York, Abaris Books, 1993, p. 157-226.

[119] Cf. E. Panofsky, Three Decades of Art History in the United States. Impressions of a Transplanted European (1953), *Meaning in the Visual Arts*, Chicago, The University of Chicago Press, 1955 (ed. 1982), p. 321-346. Sobre o desvio no vocabulário alemão, inclusive o filosófico, feito pelos nazistas, cf. Klemperer, LTI, LK, *La langue du III Reich*, Carnets d'un philologue (1947), trad. E. Guillot, Paris, Albin Michel, 1996.

[120] Cf. P. Francastel, *L'histoire de l'art, instrument de la propagande germanique* (1940), Paris, Librairie de Médicis, 1945.

I
ARQUEOLOGIA DO ANACRONISMO

A IMAGEM-MATRIZ
História da arte e genealogia da semelhança

A HISTÓRIA DA ARTE SEMPRE COMEÇA DUAS VEZES

O historiador de arte acredita com frequência que tem que lidar apenas com objetos. Na realidade, esses objetos são organizados por *relações* que lhes dão vida e significação: são tantas escolhas teóricas – ainda que inconscientes –, cujas história e crítica demandam desenvolvimento, sem o que os próprios objetos poderiam se tornar incompreensíveis, rebaixados à trivial projeção de uma "filosofia espontânea" geralmente idealizante e inadaptada. Portanto, antes de falar de "imagem" ou de "retrato", por exemplo, é preciso necessariamente colocar a questão, histórica e crítica, das relações que constituem sua própria existência. A mais fundamental dessas relações – a mais evidente, mas também a mais impensada – é, sem dúvida, a relação de *semelhança*, facilmente entendida como essencial, do ponto de vista prático e teórico, para toda a história da arte (essencial, a meu ver, a ponto de *excedê-la*; tanto é que ela ultrapassa seu campo epistêmico na mesma medida em que o *sustenta*, na mesma medida em que lhe assegura uma posição fundadora na inteligibilidade de cada objeto, de cada conjunto figurativo).

Logo, torna-se necessário avaliar o teor dessa relação de semelhança no ponto mesmo em que a história da arte se constitui como discurso. Que ponto é esse? Admitamos que possa ser um ponto apenas: um sistema de pontilhados, ao menos. Não procuremos, nesse campo como em outros, a "origem original". A fonte absoluta não existe. Uma grande parte da literatura grega dedicada às artes figurativas desapareceu, de modo que não sabemos quase nada das primeiras "histórias da arte" ocidentais.[1] Certamente, restam-nos algumas referências nessa paisagem de coisas perdidas. Poderíamos, de modo simplificado – e sem abusar muito dessa simplificação, espero –, reconhecer que a história da arte deve ter conhecido pelo menos dois começos: ela nasceu uma primeira vez com Plínio, o Velho, no ano 77 de nossa era (data da epístola dedicatória da *História natural* ao imperador Vespasiano[2]); nasceu uma segunda vez, quase quinze séculos mais tarde, com Vasari, que dedicou sua obra *Vidas*, em 1550, não a um imperador, mas a um papa e "ao ilustríssimo e excelentíssimo príncipe Cosme de Médici".[3]

Esses dois começos fazem sistema. De um lado, o próprio Renascimento vasariano apresentou-se como uma *repetição* do "nascimento" romano da história da arte que Plínio encarnava para todos. A *História natural* jamais deixou de servir de modelo espontâneo aos discursos sobre a arte pictórica ou escultural; o vocabulário vasariano apresentou-se, com frequência, como uma tradução literal das noções plinianas;[4] enfim, o *moderno* vasariano apresentou-se explicitamente como uma ressurreição do *antico* romano, para além dessa "era sombria", *vecchia*, imposta pela Idade Média aos olhos do historiador florentino. Mas, por outro lado – ultrapassando um certo ponto de evidência em que a leitura desses textos se mantém habitualmente –, o Renascimento vasariano terá igualmente procedido sub-repticiamente a uma *inversão* do "nascimento" da história da arte segundo Plínio. Por permanecer despercebido, esse último ponto merece

ser desenvolvido: a tradição humanista proveniente dos meios acadêmicos dos séculos 16 e, em seguida, do 17, determinou toda a concepção profunda que, ainda hoje, se tem da "imagem", da "semelhança", da "arte" em geral. O legado vasariano também nos faz, com frequência, ler – e traduzir, como iremos constatar – as palavras de Plínio de acordo com uma ordem de inteligibilidade que, no caso em questão, contraria inteiramente o sentido das proposições contidas na *História natural* a respeito das artes figurativas.

O alcance dessa reviravolta pode ser apreendido através da diferença que separa radicalmente o projeto pliniano do projeto vasariano: enquanto Vasari inaugura um *regime epistêmico fechado* do discurso sobre a arte (um regime segundo o qual a história da arte se constitui como o saber "específico" e "autônomo" dos objetos figurativos), o texto pliniano oferece, ao contrário, a arborescência enciclopédica de um *regime epistêmico aberto*, no qual os objetos figurativos são apenas uma manifestação, dentre outras, da arte humana. Aquilo que Plínio entende por "artes" (*artes*) é coextensivo a toda a *História natural*; por conseguinte, a noção estética da "arte" não faz parte de sua primeira definição. Há "arte" cada vez que o homem utiliza, instrumentaliza, imita ou ultrapassa a natureza. A "arte" por excelência, no texto pliniano, é, antes de tudo, a medicina, à qual a *História natural* dedica os mais longos desenvolvimentos. Quanto à arte da pintura – no sentido que lhe atribuímos hoje – ela ocupa apenas uma parte do livro XXXV, ao final do percurso de uma obra gigantesca.

Aquilo que Vasari entende por "artes" (*arti del disegno*) é, como se sabe, bem diferente.[5] Todo o alcance, todo o objeto de *Vidas* repousam sobre uma definição especificada e "exaltada" – enaltecida – *estética* e humanista, de arte, de maneira que a abertura enciclopédica ou antropológica do projeto pliniano se vê reduzida, "desfiada" até formar essa ponta que constitui o

próprio cenáculo acadêmico, a *Academia das artes do desenho* (*Accademia delle arti del disegno*) para a qual Vasari reivindica o alto privilégio e a distinção, distante das outras atividades humanas, sobretudo se elas são manuais. O regime fechado ou estreito de *Vidas* faz, assim, da imitação da natureza (*imitazione della natura*) um privilégio das artes liberais praticadas *fora da lei comum* por alguns acadêmicos, cuja liberdade conquistada se deve, compreende-se rapidamente, ao seu estatuto de mundanos, de cortesãos (a própria empresa vasariana devia, aliás, sua existência apenas à atividade cortesã de seu autor).

Ainda que Plínio observe, a certo momento, que a arte da pintura na Grécia foi interditada aos escravos,[6] sua concepção global da arte – que é romana, até mesmo explicitamente "antigrega" – supõe uma similitude natural (*similitudo naturae*) legitimada antropologicamente pela *lei comum*. Isso significa que a pintura, como todas as outras "artes" (agricultura, medicina ou arte militar), só tem sentido ao estabelecer uma relação de *dignidade* com o mundo jurídico e social, bem como com o mundo das matérias e das formas naturais. Essa dignidade (*dignitas*) está no cerne de tudo aquilo que Plínio entende por "arte", por "imagem" e por "semelhança". Ela condiciona todas as linhas divisórias que podem ser estabelecidas entre as noções vasarianas preeminentes – noções de história, de Renascimento, de imitação, de cultura estética, de *licenza* ou de *invenzione* retóricas – e, por outro lado, as noções implicadas no moralismo pliniano: noções simétricas de origem, de morte, de impressão [*empreinte*], de culto cívico, de *dignitas* ou de estrita transmissão genealógica. Vale a pena, mesmo a título de esboço, examinar essas diferentes linhas divisórias em que são confrontadas uma concepção *acadêmica* e uma concepção *jurídica* dos objetos visuais.

PLÍNIO, O VELHO: "A SEMELHANÇA ESTÁ MORTA"

Primeira linha divisória: enquanto Vasari reivindica na prática pictural uma *ordem da ideia* – correspondendo ao sentido intelectualista que ele atribui ao conceito de desenho (*disegno*), por exemplo, e ao qual corresponderá, mais próximo de nós, a evidência panofskiniana, segundo a qual a história de uma teoria da arte se faz apenas sob a autoridade da palavra *idea*[7] –, Plínio, o Velho, por sua vez, desenvolve todo o seu projeto de acordo com uma *ordem das matérias*, reivindicada desde o prefácio como uma justificação do caráter deselegante e *não retórico* do saber que ele se propõe consignar:

> Pois a matéria da qual trato é árida: trata-se das coisas da natureza, ou seja, da vida, e naquilo que ela tem de mais baixo (*sterili materia: rerum natura, hoc est uita, et haec sordidissima sui parte*), exigindo para um grande número de objetos o emprego de termos rústicos ou estrangeiros, e até mesmo nomes bárbaros.[8]

Esse materialismo "sórdido", esse "baixo materialismo", pode ele admitir, distante de Cícero, por exemplo, uma concepção da arte? Aparentemente não, se concordamos com alguns comentadores – tais como Eugenie Sellers ou Raymond Schoder – que deduzem espontaneamente do materialismo pliniano uma inaptidão fundamental a qualquer pensamento estético.[9] E verdade que o início do livro XXXV pode surpreender um leitor que esperasse encontrar alguma coisa como um *Da pintura* (*De pictura*) prematuro: nossa primeira história da arte ocidental começa por *não* colocar o problema da pintura em termos de representação (imitar bem ou mal a natureza), em termos de gêneros artísticos (retrato, paisagem) ou em termos de períodos estilísticos (arcaísmo, maturidade clássica, decadência maneirista). Trata-se, aqui, apenas de materiais brutos (metais,

pedras e essas *terrae*, que acabam por constituir o verdadeiro "assunto", ou seja, em termos plinianos, a verdadeira *matéria* do livro) e de atividades que Vasari teria nomeado *artisanales*, em que os termos de "pintura" e de "escultura" nem mesmo aparecem, em benefício de atividades como a cinzeladura, a modelagem e a tintura.[10]

A segunda linha divisória diz respeito ao estatuto temporal do qual a arte da pintura se viu investida pela ordem do discurso. O esquema vasariano é bem conhecido: trata-se de uma Idade de Ouro (*antico*) que, para além do eclipse medieval, "ressuscita a boa arte" (de acordo com o sentido mais óbvio da palavra *rinascita*), abrindo literalmente a Idade Moderna (*moderno*) e, com ela, a compreensão *histórica* específica da evolução pictural em três grandes períodos, que fornecem o plano geral da própria *Vidas*. A história vasariana, ainda que cíclica, é orientada por seus propósitos fundamentais, triunfalista e teleológico. Seu ponto de chegada, como se sabe, leva o nome próprio de Michelangelo. Nada disso se encontra em Plínio, o Velho: seu elogio ao pintor Apeles, por exemplo, não supõe nenhum sentido explícito da história, nenhuma teleologia da arte, nenhum elogio da "modernidade".

Ora, ao invés de supor – como fazemos frequentemente – uma pura e simples carência de "espírito histórico" ou de "sentido do progresso" em Plínio, seria preferível atentar para o estranho modelo de temporalidade que a *História natural* propõe a respeito da questão pictural. Percebemos, de fato, que o início do livro XXXV propõe uma temporalidade cindida, até mesmo dilacerada. Ora, é no cerne mesmo de tal rasgo que aparecem as palavras *pictura* e *imago*, como se essas palavras – o propósito de toda a questão – devessem ser entendidas de outra forma, segundo *dois tempos heterogêneos*. Aquele que esperamos espontaneamente é, claro, o tempo da *história*; mas ele aparece somente no décimo-quinto parágrafo, ou seja, no

momento em que Plínio começa sua lista de artistas célebres colocando a questão dos "inícios da pintura" (*de picturae initiis*), cuja invenção os egípcios e os gregos disputavam.[11] Esse ponto de vista dos inícios – esse ponto de vista trivialmente histórico – atraiu toda a atenção dos exegetas a ponto de eclipsar pura e simplesmente, em certas edições, os quatorze parágrafos que precedem a expressão *os inícios da pintura* (*de picturae initiis*).[12]

O que enunciam, portanto, os quatorze primeiros parágrafos do livro XXXV, esses quatorze parágrafos de antes do início da história? Eles enunciam a *origem*, seja uma ordem temporal absolutamente distinta, que não tem nada a ver com uma cronologia histórica de tipo vasariano. A origem é antropológica, jurídica e estrutural: eis porque Plínio, nesses quatorze primeiros parágrafos, reivindica uma origem *romana* das noções de "imagem" ou de "pintura", fora do determinismo histórico onde se colocará, no parágrafo 15, a questão de saber se os "inícios da pintura" são egípcios ou gregos. Essa cisão temporal é fundamental: ela opõe à *teleologia* histórica, que será a preocupação primeira de Vasari, uma *genealogia* da imagem e da semelhança expressa por Plínio em termos de lei, de justiça e de direito.

Esse ponto de vista genealógico, todavia, implica de imediato – exatamente nos parágrafos de 2 a 5 do livro de Plínio – um paradoxo crucial que revela, em nosso esquema de análise, uma terceira linha divisória. Enquanto Vasari começa sua história falando em "ressurreição", em "renascimento" e "glória imortal", essa *eterna fama* pela qual os grandes artistas são apresentados como "homens que jamais pereceram ou foram vencidos pela morte",[13] Plínio, o Velho, por sua vez, introduz seu ponto de vista genealógico pela constatação de uma morte. E compreendemos rapidamente que, para ele, *o início da história da arte implica a morte de uma origem* da qual ele

reivindica, entretanto, a legitimidade, a lei, no que se refere a toda noção "digna" da imagem e da semelhança.

No momento em que, no parágrafo 2, por exemplo, Plínio diz que irá nos entreter sobre "o que resta da pintura" (*quae restant de pictura*), acredito que ele joga com suas próprias palavras. De um lado, expõe o sentido óbvio do que se espera de qualquer sistematicidade enciclopédica: *quae restant de pictura*, significa, aqui, "o que nos resta a dizer sobre a pintura".[14] De outro, Plínio sugere um sentido mais melancólico para sua frase, como se esse "resto" de pintura fizesse referência a uma arte que, segundo ele, teria existido somente no estado de vestígio: a sobrevivência espectral de um desaparecimento.[15] Para Plínio, portanto – para esse romano do século 1 –, *a arte não existe mais*, enquanto que, para Vasari, claro, a arte torna-se objeto para uma história na própria medida em que terá "ressuscitado" de suas cinzas medievais (o paradoxo reside no fato de que, para Vasari, o que ressuscita não é mais do que a arte romana, notadamente a do século 1).

O que, então, morre nessa morte da arte? Nada além do que a *origem da arte*. Mas o que é a origem da arte para Plínio? Sua resposta é tão precisa quanto mal traduzida – ele escreve, no quarto parágrafo: *imaginum pictura*, explicitando, na mesma ocasião, que aquilo que ele entende com isso supõe a produção e a transmissão de uma "semelhança extrema".[16] *Imago* e *pictura* são, certamente, duas palavras bem simples, duas palavras correntes, cuja compreensão parece não colocar nenhum problema de tradução. A frase de Plínio é assim traduzida: "Em todo caso, a pintura de retratos (*imaginum quidem pictura*), que permitiria transmitir através dos tempos as representações perfeitamente semelhantes (*maxime similes*), caiu completamente em desuso (*in totum exoleuit*)."[17]

Compreende-se que, para Plínio, o Velho – para esse romano do século 1 – *a semelhança já está morta*. A cadeia de transmissão *in aeuum*, "através das gerações", já foi interrompida.

Antes de nomear o agente de tal interrupção, de tal desaparição, interroguemo-nos sobre o nome dado por Plínio ao objeto desaparecido: *imaginum pictura*. Percebe-se então que essa simples expressão carrega nela própria toda a dilaceração da qual falei, a dilaceração da origem e da história.

Em todas as traduções acadêmicas da *História natural*, as duas palavras *imaginum pictura* são, naturalmente, traduzidas por "pintura de retratos",[18] gênero florescente no século 1, mas, particularmente, em Pompeia e em toda essa região da Campanha onde Plínio possuía sua residência. Os comentadores não deixaram de expressar seu constrangimento diante de uma frase – "a pintura de retratos [...] caiu completamente em desuso" – manifestamente falsa *do ponto de vista da história da arte*.[19] A solução para essa dificuldade não consiste em dizer que Plínio estava cego ou era idiota, mas em se perguntar, ao falar da *imaginum pictura* no contexto preciso dos parágrafos 1 a 14, se ele não estaria simplesmente falando de outra coisa. A questão a ser colocada seria, então, se a *imaginum pictura* de fato quer dizer "pintura de retratos", no contexto de uma história da arte já iniciada; o que isso quer dizer neste contexto, a saber, *do ponto de vista da origem*?

IMPRESSÕES DO ROSTO, IMPRESSÕES DA LEI[20]

É, de fato, uma terceira linha divisória que se manifesta na questão, aparentemente minúscula, da tradução da expressão *imaginum pictura* do texto pliniano. O legado vasariano nos leva a pensar que o estatuto de todo objeto figurativo deve se expressar em termos de história dos estilos, de bom ou de mau *disegno* – ou seja, de julgamento de gosto –, em resumo, em termos de atividade e de *gêneros artísticos*, em que o *retrato* [*portrait*] ocupa determinado lugar dentre todas as outras maneiras de se compor uma pintura. O texto de Plínio, ao contrário, nos obriga, nesse início do livro XXXV, a pensar o estatuto do objeto figurativo

de acordo com uma categoria chamada *imago* (traduzamos modestamente por "imagem"), categoria a qual, compreende-se logo, não se refere à "pintura" no sentido comum (quero dizer, a pintura de quadros), tampouco aos gêneros artísticos no sentido usual, mas a um tipo de *gênero jurídico*, cujos protocolos são descritos muito precisamente nos parágrafos 6 e 7:

> Com nossos ancestrais acontecia de outra forma (*aliter apud maiores*): nos atriuns, era exposto um tipo de efígie destinada a ser contemplada: não eram estátuas realizadas por artistas estrangeiros (*non signa externorum artificum*), nem bronzes ou mármores, outrossim máscaras moldadas em cera (*expressi cera uultus*), que eram dispostas cada uma em um nicho: tinha-se, assim, imagens (*imagines*) para fazer o cortejo fúnebre da família e, sempre que alguém morria, toda a multidão de parentes desaparecidos estava presente; e os ramos da árvore genealógica partiam para todos os lados, com suas ramificações lineares, até essas imagens pintadas (*imagens pictas*). Os arquivos familiares eram repletos de registros e de coletâneas dedicadas aos atos realizados no exercício da magistratura. No lado externo e em torno do umbral, havia outras imagens (*imagines*) dessas almas heroicas, ao lado das quais se fixavam os despojos tomados ao inimigo, sem que fosse permitido a um eventual comprador os suprimir: assim, mesmo se houvesse mudança de proprietário, a lembrança dos triunfos que a residência havia conhecido subsistia eternamente.[21]

Ao relermos esse texto, encontramo-nos doravante diante de um paradoxo, de uma cisão de todos os pontos de vista sobre essa coisa da qual Plínio nos fala ao utilizar a expressão *imaginum pictura* ou *imagines pictae*. De um lado, devemos concordar que a "pintura", a *pictura*, é aqui nomeada antes de qualquer história da pintura, ou seja, antes de qualquer pressuposição de gêneros artísticos e até mesmo antes de qualquer noção de "quadro". A "pintura" é, nesse caso, apenas uma *matéria* colorante digna, com a qual os objetos de cera moldados sobre os rostos dos "ancestrais" – os romanos da República – deviam ser preparados, a fim de se obter uma "extrema semelhança" (*la maxima similitudo* evocada no parágrafo 2). De outro, há de se convir que a "imagem", a *imago*, é aqui nomeada antes de qualquer história do retrato, ou seja, antes de qualquer pressuposição do caráter artístico da representação visual. A imagem é, nesse caso, somente um suporte *ritual* que diz respeito ao direito privado: uma matriz de semelhança destinada a tornar legítima uma certa posição dos indivíduos na instituição genealógica da *gens* romana.[22] A *imaginum pictura*, portanto, antes de ser o encontro de uma ideia superior da pintura e de um gênero especializado na imitação dos traços individuais, surge como o mais árido (*sterili materia*) encontro de uma matéria e de um rito. Esse encontro paradoxal acaba produzindo, nas ideias que formamos espontaneamente da arte, da imagem, do retrato ou da semelhança, algumas linhas de divisão, alguns paradoxos suplementares.

Uma quinta linha divisória pode ser deduzida dos aspectos materiais e processuais sobre os quais Plínio insiste ao enunciar que as *imagines* romanas não passam de "rostos expressos na cera" (*expressi cera uultus*). Distante de nossa tradição vasariana, na qual o retrato se define como uma imitação ótica (a distância) do indivíduo retratado, no mais, uma *ilusão factícia* de sua presença visível, a noção romana de *imago* supõe uma duplicação do rosto por contato, um processo de impressão (o molde em gesso se imprimindo sobre o próprio rosto), em seguida de "expressão" física da forma obtida (a tiragem positiva em cera realizada a partir do molde). A *imago* não é, portanto, uma imitação no sentido clássico do termo; ela não é factícia e não requer nenhuma *idea*, nenhum talento, nenhuma magia artística. Ao contrário, ela é uma *imagem-matriz* produzida por aderência, por contato direto da matéria (o gesso) com a matéria (do rosto) (Figuras 2 e 3).

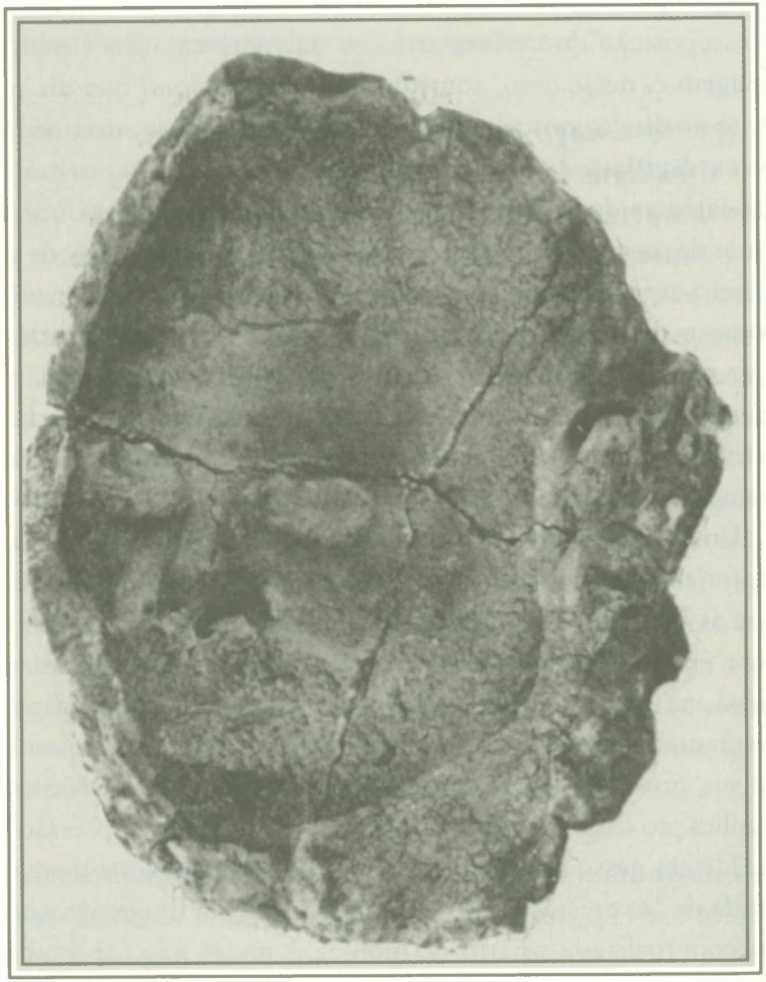


Figura 2 - Molde em gesso de máscara funerária, proveniente de El-Jem. Época imperial romana. Tunísia, Museu do Bardo. Fotografia de D. R.

Figura 3 - Tiragem em positivo (moderna) do precedente. Fotografia de D. R.

SEMELHANÇA POR GERAÇÃO E SEMELHANÇA POR PERMUTAÇÃO

Por outro lado – e esta será nossa sexta linha divisória –, o *culto* genealógico descrito por Plínio se opõe termo a termo aos refinamentos diversos implicados na *cultura* estética elaborada por Vasari para informar o conceito ocidental, o conceito moderno das artes figurativas. Um retrato, segundo Vasari, é bom ou ruim; e a instância que permite julgá-lo se situa no mundo fechado, autolegislador, da *accademia*, enquanto uma imagem, no sentido dado por Plínio, é justa ou injusta, legal ou ilegal. Ela deve sua legitimidade ao espaço jurídico na fronteira do direito público e do direito privado, um espaço tradicionalmente nomeado pelos autores de *ius imaginum*, o "direito às imagens".[23] É com relação a tal direito que os objetos visuais descritos por Plínio dizem respeito, como já foi aqui sugerido, a um campo social comum, e não ao campo à parte que constitui o espaço acadêmico. Sua história não poderia ser, portanto, "específica", como Vasari e, mais tarde, Panofsky quiseram propô-lo para a história da arte: ela diz respeito a um ponto de vista mais amplo, a uma *antropologia da semelhança* que excede por todos os lados o ponto de vista "disciplinar" da história da arte humanista.

Entretanto, no momento em que Plínio toma a pluma para escrever o texto que permanece sendo nossa primeira história da arte ocidental, essa eficácia jurídica e antropológica existe apenas enquanto nostalgia republicana: "*imaginum pictura... in totum exoleuit*". Aos olhos de Plínio, qual seria então o agente de tal desaparição? O que é essa coisa pela qual a semelhança – a extrema semelhança das imagens dos ancestrais, a justa semelhança do *ius imaginum* – morreu? A resposta do livro XXXV coloca uma sétima linha divisória, graças à qual nos propomos delimitar um pouco mais precisamente a *diferença ética* que separa a imagem (originária) pliniana e a arte (histórica) vasariana.

Plínio, como todos os outros – e como Vasari o fará mais tarde – define a arte humana como uma imitação da natureza. Mas esse tipo de definição nunca vem desacompanhado, é evidente, da mediação de um ponto de vista cultural, de uma ética, até mesmo de uma política. Assim, a *similitudo naturae* é pensada em toda a *História natural* de acordo com a linha divisória das duas noções obsedantes em Plínio – obsedantes, notadamente, no início de cada livro ou quase –, a *dignitas* e a *luxuria*. Se, antes de qualquer história, o livro XXXV começa pela exposição do culto ancestral das imagens, é porque Plínio deseja estabelecer, vocacional e originariamente (e não historicamente), o que para ele surge como a *dignitas* própria ao mundo das representações figuradas, utilizando a pintura como uma de suas matérias constituintes. Mas essa dignidade, com a semelhança que ela supõe, já está morta para Plínio: foi a *luxuria* que a matou, como se, doravante, nos fosse dado a compreender, para além da esfera artesanal (assim pensará Vasari) e até mesmo da esfera religiosa (assim pensará Hegel), que o mundo histórico da arte deixa para trás, como um vestígio, um luto, a dignidade mesma que o constituía originalmente.

O que é a *luxuria*? Do ponto de vista moral, é a luxúria (o vício ligado ao excesso); do ponto de vista estético, é a luxuosidade (abundância excessiva); do ponto de vista estrutural, é o dispêndio improdutivo, o excesso ou a transgressão enquanto tais. A tradução usual pela palavra "luxo" nos parece ainda mais fraca,[24] quando se constata que o vocabulário relacionado à *luxuria*, no texto de Plínio, comporta termos como "delícias" (*deliciae*), "desejos" (*desideria*), "raiva cega" (*temeritas*), "cupidez" (*auaritia*), "obscenidade" (*obscenitates*) ou, ainda, "loucura" (*insania*).[25] Ora, todas essas palavras são convocadas, no início do livro XXXV, como um contraponto exato da *imago*, ou melhor, como uma expressão da decadência e do esquecimento a que as "dignas" noções de imagem e de semelhança foram relegadas pelos romanos da época de Plínio.

Plínio fustiga, primeiro, a *luxuria* das *matérias*, através dos dispêndios insensatos de seus contemporâneos na decoração "indigna" de suas residências. Para além dessa "loucura dos costumes humanos" (*morum insania*) que consiste em "transportar as entranhas da terra" – ou seja, os mármores – até os quartos de dormir,[26] Plínio acusa, no uso pictural de sua época, as mentiras sobre a matéria que constituem, para ele, os mármores pintados, esses "falsos mármores", nos quais se pretende inventar a natureza até lhe impor "manchas que não existem".[27] Luxos e insanidades do mármore, de um lado, acompanham as "delícias" e as "obscenidades" do bronze, do ouro ou da prata: moedas de bronze (*aerei clipei*), paredes folheadas a ouro ou efígies de prata (*argenteae facies*), todos esses objetos repugnam nosso historiador moralista. Isso se deve ao fato de eles chamarem a atenção para a matéria utilizada e não para a semelhança enquanto tal. "Assim, são imagens de seu dinheiro (*imagines pecuniae*), e não de si mesmos que [os romanos decadentes] deixam à posteridade."[28]

A segunda *luxuria* é a dos *corpos*: é a luxúria enquanto tal, o excesso sexual evocado no quinto parágrafo através da descrição das "imagens de Epicuro", que decoram os quartos de dormir de todos aqueles que praticavam a orgia e a permuta erótica. "A desídia causou a perda das artes" (*artes desidia perdidit*), escreve Plínio ao sugerir a decadência dos costumes por um jogo de palavras sutil: o uso digno da cera (*cera*) na confecção das imagens ancestrais dissolveu-se – logo, dissoluto – em benefício de um uso indigno, o de cobrir o corpo com uma *ceroma* (mistura de cera e de óleo) com o objetivo de realizar exercícios físicos de todo tipo.[29]

A terceira *luxuria* não é outra senão a das próprias *semelhanças*: ela diz respeito às relações entre a forma dos corpos e as matérias enformadas, figuradas, pelo trabalho humano. Percebe-se, então, que a "desídia [que] causou a perda das artes" não passa de um certo gosto imoderado pela própria arte. Trata-se do gosto decadente por semelhanças que não são

nem "naturais", nem "individuais": *semelhanças usurpadas*, mentirosas e, em resumo, monstruosas:

> [...] a distinção entre os traços individuais é ignorada. Permutam-se as cabeças das estátuas (*statuarum capita permutantur*) e, sobre isso, versos satíricos já foram feitos há muito tempo. A tal ponto que todo mundo prefere chamar a atenção sobre a matéria utilizada do que oferecer uma imagem de si reconhecível. E as paredes das pinacotecas estão cobertas de quadros antigos, e as efígies de estrangeiros são veneradas (*alienasque effigies colunt*), enquanto que, para si próprio, somente o preço entra em consideração: é, sem dúvida, para que um herdeiro quebre essas obras e que o laço do ladrão as subtilize. Assim, por nunca estarem representados sob seus traços vivos (*nullius effigie uiuente*), são as imagens de seu dinheiro, e não deles mesmos (*imagines pecuniae, non suas*), que deixam à posteridade.[30]

Eis, então, colocado sob o selo infame da *luxuria,* um conjunto de práticas que Vasari, bem mais tarde, deverá reivindicar para a própria instituição de uma consciência histórica da arte: o reemprego e a montagem modernas dos fragmentos arqueológicos, a constituição de museus, cujas "paredes das pinacotecas estão cobertas de quadros antigos", a importância cada vez maior de um mercado de antiguidades em que obras de arte viajam e são trocadas – os desenhos dos mestres, no caso do próprio Vasari – num movimento que enforma, finalmente, toda a prática do *connoisseurship* e do historiador de arte. Mas tudo isso, para Plínio, o Velho, não passa de "cupidez", "obscenidade", "loucura". As três *luxuriae* das quais ele trata fazem, inclusive, sistema e, quando uma delas é evocada na *História natural*, as duas outras não demoram a ser convocadas: assim, a "fome de ouro", fustigada no livro XXXIII, vem acompanhada da crítica a um refinamento excessivo das cinzeladuras sobre os objetos domésticos, comparável à perversão daqueles que se tornam culpados por "se servirem de vasos de ouro para todas as [suas] necessidades grosseiras".[31]

Da mesma forma, a evocação das artes figurativas – pintura ou escultura – acompanha-se da ideia de uma *luxuria* financeira dos colecionadores, ela mesma ligada à *luxuria* que apela para a iconografia erótica onipresente na arte romana.[32]

Observemos, ainda, que esse verdadeiro *sistema do excesso* concentra-se sobre algumas figuras célebres de imperadores que se destacaram na prática abominável da *luxuriae* ao mesmo tempo eróticas, éticas e estéticas. Não é de surpreender, portanto, o surgimento da figura de Nero desde o terceiro parágrafo do livro XXXV: ele surge, aqui e em outros pontos, como a figura emblemática desse conjunto de infâmias. Paralelamente a Suetônio, que fez o catálogo preciso das exações imperiais – a *luxuria* estética de Nero figurando exatamente entre a exposição de suas obscenidades e de seus dispêndios, de um lado, e o de seus "parricidas", de outro[33] –, Plínio, o Velho, evoca em vários momentos do livro XXXV as monstruosidades insignes praticadas por Nero com relação a qualquer *dignidade da semelhança*. Ao incitar os artistas de seu tempo a inventar mármores impossíveis e enganadores, ao cobrir sua *Domus aurea* de grotescos, ao se fazer retratar em proporções colossais sobre uma tela de linho de 120 pés, ou ao substituir inescrupulosamente a *Afrodite anadiomene* de Apeles por uma simples cópia, Nero transgrediu a cada vez o que, aos olhos de Plínio, constituía a verdade e a dignidade intrínsecas a qualquer *similitudo naturae*.[34]

A partir desse momento, podemos nomear o que organiza estruturalmente tal sistema de oposições entre a *dignitas* e a *luxuria* das semelhanças? É surpreendente constatar que as linhas divisórias estabelecidas por Plínio, o Velho, convergem finalmente para uma problemática que a antropologia contemporânea parece reconhecer como fundamental. Essa problemática, explorada por Maurice Godelier em termos que fazem eco aos estados críticos os mais atuais da troca generalizada, consiste justamente em interrogar o que, numa

sociedade, *não se troca*. A partir de Lévi-Strauss, portanto, é preciso interrogar essa nova necessidade estrutural: "Em toda sociedade é preciso que, paralelamente às trocas, existam pontos de ancoragem, estáveis, fixos, relações sociais e identidades que sejam subtraídas à troca e, ao mesmo tempo, possam torná-la possível, fundá-la e limitá-la, levantando-se como marcos, seus limites."[35] É certo que, para Plínio, o Velho, a *imago* constituía esse "limite" na sociedade romana de tradição republicana. Ela era essa âncora jurídica capaz de *proibir a semelhança de ser trocada* e de prescrever sistematicamente as modalidades para que ela pudesse *ser transmitida genealogicamente*. É por essa razão que Plínio teve que insistir no caráter inalienável das imagens dos ancestrais ou dos *spolia* dispostos no atrium e "em torno do umbral" (*circa limina*) da casa romana, "sem que fosse permitido a um eventual comprador os suprimir: assim, mesmo se houvesse mudança de proprietário, a lembrança dos triunfos que a residência havia conhecido subsistia eternamente".[36]

Dois verbos utilizados por Plínio, nos primeiros parágrafos do livro XXXV, dão a medida exata dessa última e fundamental linha divisória que tentamos delimitar: o primeiro, que se aplica ao "digno" culto das imagens ancestrais, é o verbo *tradere*; o segundo, que se aplica à "luxuriosa" cultura das obras de arte, é o verbo *permutare*.[37] O primeiro nomeia aquilo que, para Plínio, permanece sendo *a vida da semelhança* – sua lei natural, sua jurisdição humana, sua dignidade genealógica. Ela consiste, exatamente, em transmitir, em fazer dom, em ensinar (todos os sentidos implicados na noção latina de *traditio*). Coloca as gerações futuras sob o olhar inamovível das gerações passadas. Atribui à relação de semelhança uma verdade e um movimento que são mais espaciais do que temporais: tanto é que o rosto de nossos pais é transmitido, mas não trocado sem reservas até se perder na facticidade de uma circulação puramente estética.

O verbo *permutare* surge, a partir desse momento, como uma operação por excelência de uma *morte da semelhança*. Plínio o

introduz ao evocar a prática – tão propalada no mundo romano imperial quanto na época renascentista de Vasari – daquilo que, ainda hoje, nos revela a inscrição *testa non perninente* sob tantos bustos antigos dos museus italianos – prática que consiste em "permutar a cabeça das estátuas" (*statuarum capita permutantur*). O patrício que coloca estátuas gregas no atrium de sua casa, aos olhos de Plínio, está invadindo ou infectando seu espaço genealógico com "efígies de estrangeiros" (*alienasque effigies colunt*).[38] Basta, então, percorrer o conjunto da *História natural* para se dar conta de que os valores teóricos da *permutatio*, em Plínio, recobrem exatamente os da *luxuria*. A *permutatio* está, em primeiro lugar, ligada ao mundo da troca, do comércio, da moeda e, portanto, dessa *auaritia* repudiada pelo enciclopedista romano: há *permutatio* quando o ditador Fabius Maximus troca o preço da moeda, a fim de enriquecer artificialmente seu governo.[39] Há *permutatio* quando valores desiguais são trocados abusivamente, por exemplo, quando os índios trocam com ingenuidade suas pedras preciosas pelo chumbo que não possuem.[40]

Mas a *permutatio* não designa somente a troca abusiva de matérias. Ela designa, também, a troca dos próprios corpos e, a esse título, intervém na descrição pliniana das obscenidades sugeridas na passagem do livro XXXV sobre as práticas "epicurianas". Na orgia sexual, com efeito, tudo está misturado, tudo é "colocado de cabeça para baixo" (outro sentido do verbo *permutare*), uma vez que até mesmo o feminino é capaz de "permutar", neste caso, com o masculino.[41] A *permutatio* designa, portanto, também a inversão sexual, essa "perversão dos costumes humanos", que aflige constantemente Plínio e o impele a repetir que ela arruína a boa *generatio* familiar, a boa *transmissio* da integridade e da dignidade gentílicas. Não nos surpreendamos com o fato de que a noção de semelhança, cultualmente ancorada por Plínio na prática das imagens ancestrais, acaba por receber sua definição teórica a mais geral desse modelo mesmo – desse fantasma – em

que dominam a "pureza" de uma transmissão genealógica e a indefectibilidade de uma *dignitas* cívica encarnada na *imago*.[42]

Portanto, há para Plínio dois tipos de semelhança: legítima é a *semelhança por geração* (uma maneira de expressar sua lei natural) ou *por transmissão* (uma maneira de expressar sua instituição jurídica). Ilegítima é a *semelhança por permutação*, que desregra tanto a lei natural quanto a instituição jurídica. O primeiro tipo de semelhança institui *imagens-matrizes* que são os moldes de gesso de onde são "engendrados", por contato direto, por impressão, essas máscaras de cera pintada que fazem a "honra" (*honos*) de toda família romana nobre. O segundo tipo de semelhança faz proliferar *imagens factícias*, simulacros, em cuja rede a semelhança torna-se um puro e simples valor de troca, de substituição, de inversão, de perversão. O patrício pompeiano que exibe sua coleção de bustos no lugar, e, ao invés, de suas imagens familiares, o imperador megalômano que faz enxertar seu retrato a partir de uma estátua de Zeus olimpiano, esses não se contentam em expor montagens ficcionais: eles mentem sobre suas próprias origens, renegam seu próprio substrato antropológico, cometem um crime de lesa-semelhança, eles ousam fazer da transmissão genealógica um simples jogo, jogo de trocas retóricas, jogo de substituições estéticas.

Com seu lado "fundamentalista", se me permitem dizer, a aridez do julgamento pliniano é tão coerente quanto assustadora. Se ela se fecha a qualquer "cultura estrangeira" – de modo ambíguo, quando se trata da Grécia ateniana, mas sempre com ódio ao se tratar da cultura pérgama "asiática", como nessa passagem em que nosso autor, que era militar de carreira, deplora o fato de que "nossas primeiras vitórias sobre a Ásia tenham introduzido a luxúria na Itália" (*Asia primum deuicta luxuriam misit in Italiam*)[43] –, é porque pretende defender não apenas a imemorialidade de um mundo jurídico autóctone, mas também um modelo teórico de semelhança pensada genealogicamente. A arte imita a natureza, diz Plínio, com a condição de se pensar essa

imitação no sentido de uma estrita filiação. Em toda a *História natural* retorna a expressão *natura omnium parens*, "a natureza é parente [pai ou mãe] de todas as coisas".[44] De acordo com essa perspectiva, todas as artes devem produzir objetos que possuam uma semelhança com a natureza (*similitudo naturae*) equivalente à semelhança dos filhos – genérica e genealogicamente, natural e institucionalmente – com relação a seus pais.

Um paradigma esclarecedor desse pensamento da semelhança pode ser observado nos desenvolvimentos que Plínio dedica à questão do enxerto. Essa questão é exemplar, primeiro porque diz respeito a uma arte – a agricultura, também legitimada num certo uso da semelhança – que se encontra na fronteira exata da natureza e da cultura. A arte imita a natureza e, às vezes também, ela "vem ajudar a natureza" (*naturam adiuuat*), como diz Cícero em um de seus textos.[45] Isso acontece quando a arte prolonga o próprio movimento da natureza, como o exprime Lucrécio ao relatar a *insitionis origo*, a "origem do enxerto":

> O exemplo da semeação, a origem do enxerto foram dados [aos homens] pela própria natureza, criadora de todas as coisas (*rerum primum natura creatrix*), que lhes mostrou que os frutos e as glandes caídas no chão produziam, durante a estação, enxames de rebentos que se lançavam ao pé das árvores. Disso lhes veio a ideia de enxertar, nos ramos, novos galhos, e de mergulhar novos brotos na terra através dos campos. Em seguida, eles tentavam incessantemente novas culturas em seu pequeno campo e viam os frutos selvagens se adocicarem pouco a pouco, à medida que se dedicava atenção e ternos cuidados à terra.[46]

Do mesmo modo, Plínio escreve que a própria "natureza ensinou" (*natura docuit*) aos homens o enxerto.[47] Tal é o movimento da *dignitas* e da filiação, o movimento da boa semelhança. Entretanto, os homens são crianças terríveis, como sabemos: eles gostam de colocar tudo de cabeça para baixo, ultrapassar qualquer limite, transgredir a humildade

fundamental que a hierarquia da relação de semelhança pressupõe. Eles creem exceder seus *parens* entregando-se à *luxuria* dos jogos permutativos da semelhança. Para ilustrar o cúmulo dessa *permutatio*, Plínio fornece um exemplo bastante extraordinário que podemos chamar, em termos de estética neroniana, um *grotesco agrícola*: trata-se de uma árvore enxertada excessivamente, de acordo com uma técnica que não é nem o "enxerto simples", nem o "enxerto de fenda", mas o *enxerto por combinação*, para o qual Plínio utiliza o verbo *miscere*, que significa misturar, confundir, transtornar.

> Vimos, perto das cascatas de Tibur, uma árvore enxertada de todas as maneiras, carregada de frutos de toda a espécie (*omni genere pomorum*), levando nozes num galho, frutos num outro, mais adiante uvas, peras e figos, romãs e diversas variedades de maçãs; mas sua vida fora breve (*sed huic breuis fuit uita*). Pois nossas experimentações não podem rivalizar em tudo com a natureza (*nec tamen omnia experimentis adsequi [in] natura possumus*).[48]

Há, nesse exemplo, ao mesmo tempo um prodígio e uma morte. O prodígio dessa árvore – prodígio humano, prodígio experimental, e não natural – consiste no fato de ela ser bem mais do que uma árvore: era uma montagem de árvores diferentes, em resumo, uma ficção de árvore, uma obra de arte "manierista" ou barroca. Ela rompia o ciclo normal da semelhança, a *generatio* ou a *transmissio*, que vai da árvore-pai à árvore-filho que se lhe assemelha. Estranho rebento: ele se assemelhava a muitos pais como se fosse o fruto de alguma orgia, de alguma perversão fundamental. Estranha criatura: criatura híbrida, ela se assemelhava por permutação e não mais, estritamente falando, por transmissão. Ora, enquanto prodígio, monstro ou obra de arte, enquanto montagem sobre-enxertada, essa árvore transgredia todos os limites da lei da semelhança: *ela se assemelhava a tudo, logo, não se parecia mais com nada* enquanto árvore individual. Ela não passava de uma "retórica" da vida vegetal que perdeu o

substrato dessa vida. E, em contrapartida de sua natureza prodigiosa ou artística, encontrava-se fatalmente, como diz Plínio, fadada ao deperecimento, à morte rápida.

O enxerto excessivo é, portanto, como o grotesco neroniano, ou como esses gestos de loucura grandiloquentes que levaram alguns imperadores a enxertarem seu rosto de mortal sobre o corpo dos deuses. Trata-se de uma *semelhança fadada à morte*, pois é uma semelhança sem resto, sem memória, sem tradição, sem transmissão genealógica. Trata-se de uma semelhança intrometida e, portanto, que se dispersa, se esgota, enquanto o laço genealógico, por sua vez, supõe um contato substancial e subsistente com a origem. Eis porque as máscaras de ancestrais, além de sua utilização funerária, *dão vida à semelhança* ao perenizar, de geração em geração, o rosto daqueles que deram à *gens* sua honra e sua dignidade cívicas.

A impressão surge, nesse caso, como o modelo indispensável e intransponível de um *enxerto legítimo da semelhança*: o contato direto com o rosto, a função matricial do molde negativo garantem que cada rebento – cada tiragem positiva – será, de fato, o "filho" legítimo, legitimamente semelhante, do rosto que ele "exprime" (*expressi cera uultus*). É dessa forma que cada filha pertencente a uma família nobre, ao se casar e deixar a casa paterna, está habilitada a fazer novas imagens e a incluí-las na árvore genealógica de sua nova casa. O modelo técnico da impressão revela aqui toda a sua eficácia simbólica: de um lado, o molde realizado diretamente sobre o rosto garante metonimicamente a *presença única* e inamovível do referente da representação; de outro, a tiragem em positivo garante a possibilidade de uma *multiplicação indefinida*, que responde a todas as combinações possíveis de alianças matrimoniais. Por estar sempre *lá* (na família) e por estar sempre disponível para ser transmitida *em outra parte* (nas famílias de aliança), a *imago* romana responde de fato a essa dupla função antropológica – função aparentemente paradoxal – de limitar a troca simbólica mesmo encarnando sua própria possibilidade. Tal

seria, sem dúvida, sua fundamental eficácia jurídica: instituir a semelhança como ritual de duplicação tátil – e não como retórica da representação ótica – da origem.

A ORIGEM COMO TURBILHÃO

Nesse movimento – nessa cisão da origem e da história –, onde está o próprio projeto ou simplesmente a ideia de uma história das imagens? Será preciso, provavelmente, entender as palavras *origem* e *história* num sentido diferente. Em 1928, Walter Benjamin tentou fazê-lo: sua proposta é perturbadora e, claro, "irritante" para qualquer historiador positivista (ela valeu a seu autor, como se sabe, a não "habilitação" de seu trabalho, e seu afastamento do mundo universitário). Sua proposta consistia em colocar a questão da *história* em termos de *origem*, e a questão da origem em termos de *novidade*. Contra a noção "lógica" da origem defendida por Hermann Cohen,[49] Benjamin tentava confrontar a disciplina histórica à questão da origem, não através da imagística espontânea da *fonte* (aquilo que permaneceria aquém de todas as coisas, aquilo que presidiria no passado a qualquer gênese[50]), mas sim através da imagem, dinâmica e constantemente presente em cada objeto histórico, do *turbilhão* (que pode surgir a qualquer momento, imprevisivelmente, na correnteza do rio):

> A origem (*Ursprung*), ainda que seja uma categoria inteiramente histórica (*historische Kategorie*), não tem nada em comum com a gênese (*Entstehung*) das coisas. A origem não designa o devir daquilo que nasceu, mas sim o que está nascendo no devir e no declínio. A origem é um turbilhão no rio do devir (*im Fluss des Werdens als Strudel*) e ela arrasta em seu ritmo a matéria daquilo que está surgindo (*in seine Rhythmik das Entstehungsmaterial hinein*). A origem jamais se dá a conhecer na existência nua, evidente, do factual, e sua rítmica somente pode ser percebida numa dupla perspectiva (*Doppeleinsicht*).

Ela pede para ser reconhecida, de um lado como uma restauração, uma restituição, de outro, como algo que, por isso mesmo, está inacabado, sempre aberto (*Unvollendetes, Unabgeschlossenes*).[51]

Uma história da arte que, nesse sentido exato, coloca a questão da origem será, portanto, uma história da arte atenta aos turbilhões nos rios dos estilos, às fraturas no solo das doutrinas estéticas, aos rasgos no tecido das representações. Liberando a "dupla perspectiva" da qual fala Benjamin, ela própria se entregará ao risco – ao belo risco – de um turbilhão, de uma fratura ou de um rasgo no próprio saber histórico. Por não ter "nada a ver com a gênese das coisas", a origem, nesse sentido, cristaliza dialeticamente[52] a novidade e a repetição, a sobrevivência e a ruptura: ela é, primeiro, *anacronismo*. A esse título, ela surge na narrativa histórica constituída como uma falha, um acidente, um mal-estar, uma formação de sintoma. Uma história da arte capaz de inventar – no duplo sentido do verbo, imaginativo e arqueológico – "novos objetos originários" será, portanto, uma história da arte capaz de criar turbilhões, fraturas, rasgos no próprio saber que ela tem por tarefa produzir. Chamemos isso de capacidade de criar novos *limiares teóricos* na disciplina.

(1995)

NOTAS

1 Cf. A. Reinach, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne*. Recueil Milliet (1921), ed. rev. por Rouveret, Paris, Macula, 1985. G. Didi-Huberman, La couleur d'écume, ou le paradoxe d'Apelle, *Critique*, XLII, n. 469-470, p. 606-629, 1986.

2 Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, I, 1-33, ed. e trad. J. Beaujeu, Paris, Les Belles Lettres, 1950, p. 47-57.

3 G. Vasari, *Le vite de'più eccellenti pittori, scultori ed architetori* (1550-1568), G. Milanesi (ed.), Florence, Sansoni, 1878-1885 (reed. 1981), I, p. 1-7. Trad. dirigida por A. Chastel, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Paris, Berger-Levrault, 1981-1987, 1, p. 41-45.

4 Por exemplo: *ingegno* por *ingenium*, *studio* por *studium*, *invenzione* por *inventio*, *diligenza* por *diligentia*, *facilità* por *facilitas*, *sottigliezza* por *subtilitas*, *maestà* por *miestas*, *venustà* por *venustas* etc.

5 No que se refere a essas observações sobre o estatuto teórico da história vasariana, permito-me remeter a um esquema já desenvolvido em *Devant l'image*. Question posée aux fins d'une histoire de l'art, Paris, Minuit, 1990, p. 65-103. Cf. P. L. Rubin, *Giorgio Vasari*. Art and History, New Haven/Londres, Yale University Press, 1995.

6 Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, 77, ed. e trad. J.-M. Croisille, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 70.

7 Cf. E. Panofsky, *Idea*. Eine Beitrag zur Begriffsgeschichte des älteren Kunsttheorie, Leipzig-Berlin, Studien der Bibliotek Warburg, 1924. Trad. H. Joly, *Idea*. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art, Paris, Gallimard, 1983. Nesse livro, Plínio, o Velho, significativamente quase não é citado. Sobre o idealismo vasariano e sua revisão neokantiana por Panofsky, cf. *Devant l'image*, *op. cit.*, p. 89-103 e 153-168.

8 Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, I, 12-13, trad. cit., p. 50-51 (tradução modificada).

9 E. Sellers e K. Jex-Blake, *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art* (1896), ed. aum. por R. V. Schoder, Chicago, Ares, 1976, p. A. Cf. também J. Isager, *Pliny on Art and Society*. The Elder Pliny's Chapters on the History of Art, Londres/New York, Routledge, 1991, p. 9-17.

10 Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, 1, trad. cit., p. 36. Trata-se das "terras" coloridas e não da pintura no sentido "nobre" do termo, bem como das atividades expressas pelos verbos *caelare* ("cizelar"), *fingere* ("modelar", ao invés de "esculpir") e *tinguere* ("tingir" e não "pintar").

11 *Ibidem*, XXXV, 15, trad. cit., p. 42 (em que o termo *initia*, a meu ver, é incorretamente traduzido por "origens").

12 Cf. E. Sellers e K. Jex-Blake, *The Elder Pliny's Chapter on the History of Art*, *op. cit.*

13 Esse é mesmo o texto do frontispício das *Vidas* na edição Giunti de 1568 (*Hac sospite nunquam hos periisse viros, victos aut morte fatebor).*

14 Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, 2, trad. cit., p. 36. A expressão *quae restant de pictura* faz eco à expressão *restant terrae* do paragráfo 1.

15 Nesse sentido, a expressão faz eco a outras fórmulas empregadas por Plínio no mesmo contexto, tais como *imaginum pictura... in totum exoleuit* (XXXV, 4), *ars moriens* (XXXV, 28) ou ainda *cessavit deinde ars* (XXXIV, 52).

16 *Ibidem*, XXXV, 4, trad. cit., p. 37.

17 *Ibidem*.

[18] "Pittura del ritratto" na edição italiana de S. Ferri (Rome, Palombi, 1946). "Painting of portraits", na edição inglesa de H. Rackham (Londres/Cambridge, The Loeb Classical Library, 1952).

[19] Cf. J.-M. Croisille, na edição francesa (*op. cit.*, p. 133) que, na esteira de S. Ferri, observa "a estranheza das palavras de Plínio em um momento em que existia uma tradição aparentemente vivaz do retrato verista".

[20] A definição de *empreinte* dada pelo próprio autor pode ser encontrada em *La ressemblance par contact*: "Fazer uma impressão [*empreinte*]: produzir uma marca pela pressão de um corpo sobre uma superfície. Emprega-se o verbo imprimir [*empreindre*] para dizer que se obtém uma forma por pressão *sobre* ou *dentro de* alguma coisa. [...] a impressão supõe um *suporte* ou substrato, um *gesto* que o atinge (em geral um gesto de pressão, pelo menos de contato), e um resultado mecânico que é uma *marca*, em côncavo ou em relevo. Trata-se, portanto, de um dispositivo técnico completo." (Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact*, Paris, Éditions de Minuit, 2008, p. 27.) Optamos por traduzir a palavra *empreinte* por "impressão", no sentido de "marca ou sinal deixado pela pressão de um corpo sobre outro", segundo o *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. [N. T.]

[21] Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, 6-7, trad. cit., p. 38-39 (tradução modificada).

[22] Para uma aproximação teórica dessa instituição, cf. P. Legendre, *Leçons, IV. L'inestimable objet de la transmission*. Étude sur le principe généalogique en Occident, Paris, Fayard, 1985, e, de um ponto de vista mais específio e histórico, Y. Thomas, À Rome, pères citoyens et cité des pères (II[e] siècle avant J.-C. – II[e] siècle après J.-C.), *Histoire de la famille*, A. Burguière, C. Klapisch-Zuber, M. Segalen, F. Zonabend (dir.), Paris, Armand Colin, 1986, I, p. 195-229. Para uma descrição antropológica da prática romana das *imagines*, cf. principalmente F. Dupont, Les morts et la mémoire: le masque funèbre, *La mort, les morts et l'au-delà dans le monde romain*, F. Hinard (dir.), Caen, Centre de Publications de l'Université de Caen, 1987, p. 167-172.

[23] Cf., na vasta bibliografia, J. Marquardt, *Le culte chez les romains* (1878), trad. M. Brissaud, Paris, Thorin, 1889, I, p. 146-173. *Idem*, *La vie privée des romains* (1864-1879), trad. V. Henry, Paris, Thorin, 1892, I, p. 283-287. T. Mommsen, *Le droit public romain*, trad. P. F. Girard, Paris, Thorin, 1982, I, p. 84-89. A. Dubourdieu, *Les origines et le développement du culte des Pénates à Rome*, Rome, École Française de Rome, 1989, p. 93-122.

[24] Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, 3, trad. cit., p. 37: "[...] e o luxo não cessa de continuar nessa via" *(nec cessat luxuria id agere)*.

[25] Cf. principalmente *Ibidem*, XIV, 1-6; XXI, 1-4; XXXIII, 1-3 e 148; XXXIV, 1-4 etc.

[26] *Ibidem*, XXXVI, 1-4, trad. R. Bloch, Paris, Les Belles Lettres, 1981, p. 48-49.

[27] *Ibidem*, XXXV, 2-3, trad. cit., p. 36-37. Observemos que Plínio, nesse ponto, situa como decadência da pintura o que Vitrúvio (*De architectura*, VII, 5, 1) considerava, ao contrário, como origem da pintura.

[28] *Ibidem*, XXXV, 4-5, trad. cit., p. 37-38. É preciso relacionar essa crítica aos *pecuniae* à crítica da moeda que Plínio desenvolve em outro texto (XXXIII, 48-50).

[29] *Ibidem*, XXXV, 5, trad. cit., p. 38.

[30] *Ibidem*, XXXV, 4-5, trad. cit., p. 37-38 (tradução modificada).

[31] *Ibidem*, XXXIII, 48-50, ed. e trad. H. Zehnacker, Paris, Les Belles Lettres, 1983, p. 66-67.

[32] Cf. principalmente a boa síntese de C. Johns, *Sex or Symbol?* Erotic Images of Greece and Rome, Londres, British Museum, 1982 (reed. 1993).

[33] Suétone, *Vies des douze Césars*, Néron, XXVIII-XXXI, ed. e. trad. H. Ailloud, Paris, Les Belles Lettres, 1931-1932, II, p. 172-176. A mesma articulação dos três *luxuriae* encontra-se em Sêneca, *Lettres à Lucilius*, XIV, 90, 19; 94, 56-58; 95, 20-21, F. Préchac (ed.) e trad. H. Noblot, Paris, Les Belles Lettres, 1945-1962, IV, p. 34, 82-83 e 94.

[34] Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, 3, 51 e 91, trad. cit., p. 37, 59 e 75.

[35] M. Godelier, *L'énigme du don*. E o texto continua assim: "Hoje, em nossa sociedade capitalista em que tudo ou quase tudo encontra seu equivalente em dinheiro, e onde as coisas e as pessoas *existem* apenas na medida do dinheiro e se elas se metamorfosearem nele, a realidade torna-se cada vez mais irreal, o mundo se desmaterializa. Ele torna-se cada vez mais um mundo de signos que são eles próprios, signos de signos que aparecem todos mais reais do que a própria realidade significada por eles. Contudo, existem ainda razões para duvidar que tudo, no real, se transformará em símbolos, símbolos que finalmente não serão símbolos de nada. [...] Para o homem, a tarefa de aprender a se reconhecer nos duplos que ele cria dele mesmo e que lhe escapam e, tendo se tornado estranhos a ele próprio, o dominam, esse trabalho há muito começado deve, mais do que nunca, ser continuado." [Cf. agora M. Godelier, *L'énigme du don*, Paris, Fayard, 1996].

[36] Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, 7, trad. cit., p. 38-39.

[37] *Ibidem*, XXXV, 2 e 4, trad. cit., p. 36-37.

[38] *Ibidem*, XXXV, 4, trad. cit., p. 37.

[39] *Ibidem*, XXXIII, 46, trad. cit., p. 65.

[40] *Ibidem*, XXXIV, 163, ed. e trad. H. Le Bonniec, Paris, Les Belles Lettres, 1983, p. 162.

[41] *Ibidem*, XXXV, 5, trad. cit., p. 38. Pensamos nesse texto de Sêneca (*Lettres à Lucilius*, XIV, 95, 20-21, trad. cit., IV, p. 94), em que se diz que a *luxuria* confunde os gêneros sexuais e, logo, transmite às mulheres doenças próprias aos homens: "O médico mais importante, o fundador da medicina, disse que as mulheres não perdem seus cabelos e que nunca têm gota nos pés. Entretanto, [em nossos dias] elas veem seus cabelos desaparecerem e sofrem de gota. Mudança ocorrida na natureza feminina? Não, vitória das mulheres sobre sua constituição; ao igualar os homens em seus excessos, elas tornam-se iguais a

eles em suas misérias físicas. Elas não dormem tanto quanto eles, elas bebem tanto quanto eles; na ginástica, na orgia, elas desafiam os homens. Como eles, enchendo seu ventre que pede graça, elas o liberam pelo alto; quanto ao vinho absorvido, elas o devolvem gota por gota. Como eles, elas mordiscam a neve, "calmante" para um estômago em fogo. Até no amor elas não cedem: nascidas para o papel passivo (queiram os deuses e as deusas exterminar tal laia!), elas inventaram, monstruosas libertinas, de sujar o macho. Como então, se surpreender que o mais importante dos médicos, o que conhece melhor a natureza, encontre-se desmentido, e que existam tantas mulheres com gota e calvas? Elas aviltaram, à força de vícios, o privilégio de seu sexo. Por terem despojado sua natureza de mulheres, eis que se encontram condenadas às doenças dos homens."

[42] Pensamos aqui na expressão jurídica *dignitas non moritur*, comentada com frequência por Pierre Legendre, notadamente em *Leçons, III. Dieu au miroir.* Étude sur l'institution des images, Paris, Fayard, 1994, p. 99 (em que, infelizmente, nenhuma análise jurídica da *imago* romana foi proposta).

[43] Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXIII, 148, trad. cit., p. 108.

[44] *Ibidem*, XXVII, 2; XXVII, 8; XXVII, 146; XXIX, 64 etc.

[45] Cicéron, *Des termes extrêmes des biens et des maux*, IV, 7, 16, ed. e trad. J. Martha, Paris, Les Belles Lettres, 1928-1930, II, p. 63.

[46] Lucrèce, *De la nature*, V, 1361-1366, ed. e trad. A. Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1964-1966, II, p. 234.

[47] Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XVII, 99, ed. e trad. J. André, Paris, Les Belles Lettres, 1964, p. 53.

[48] *Ibidem*, XVII, 120, trad. cit., p. 61.

[49] Cf. H. Cohen, *Logik der reiner Erkenntis (System der Philosophie, I)*, Berlin, B. Cassirer, 1902, p. 32-36 (W. Benjamin se refere à 2ª edição, 1914).

[50] Trata-se de uma concepção da origem como "início absoluto", que Marc Bloch fustigará, também com razão, ao falar do "ídolo das origens". Cf. M. Bloch, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien* (1949), É. Bloch (ed.), Paris, Armand Colin, 1993, p. 85-89.

[51] W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), *Gesammelte Schriften*, R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser (ed.), Francfort, Suhrkamp, 1972, I-1, p. 225 (trad. S. Muller, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985, p. 43-44).

[52] Sobre a natureza dialética da noção de origem em Walter Benjamin, cf. R. Tiedemann, *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*, Francfort, Europäische Verlagsanstalt, 1965, p. 58-69 (trad. R. Rochlitz, *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*, Arles, Actes Sud, 1987, p. 79-92). Cf. também G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, p. 125-152.

A IMAGEM-MALÍCIA
História da arte e quebra-cabeça do tempo

A HISTÓRIA DA ARTE SEMPRE ESTÁ POR RECOMEÇAR

Os novos conceitos, os novos "limiares teóricos" introduzidos por Walter Benjamin no pensamento histórico, bem como na reflexão sobre a imagem, parecem ter conhecido desdobramentos, no mínimo, diversos. Disciplinas muito gerais ou, inversamente, muito especializadas, certamente adotaram, discutiram, "trabalharam" esses conceitos: os filósofos comentaram à profusão as teses *Sobre o conceito de história*; os historiadores da fotografia – e das vanguardas do século 20 – não menos glosaram sobre a noção de *aura* ou de *reprodutibilidade técnica*. Contudo, os novos ventos trazidos pela obra benjaminiana[1] parecem não ter provocado o mínimo arrepio nos espaços institucionais da história, bem como da história da arte, disciplinas, no entanto, diretamente envolvidas. Essa obra, é verdade, havia explicitamente reivindicado abordar a história – inclusive a história da arte – "a contrapelo".[2]

É preciso, no entanto, nos conformarmos a esta evidência: ao abordar as coisas *a contrapelo* é que chegamos a revelar a pele subjacente, a carne escondida por detrás das coisas. "Tomar a história a contrapelo" seria, em resumo, apenas uma expressão particularmente *horripilante*[3] do movimento dialético

necessário à retomada – à revisão completa – de um problema capital, o da historicidade como tal. A questão, para Benjamin, era de fato *trazer à luz* os modelos de temporalidade, ao mesmo tempo menos idealistas e menos triviais do que os modelos utilizados no historicismo herdado do século 19. O único meio encontrado foi o de contradizer, de *contrariar* violentamente o "sentido do pelo", ou seja, o movimento espontâneo pelo qual um historiador constitui, em geral, a própria historicidade de seus objetos de estudo. Basta que esses objetos de estudo sejam as imagens, que a questão colocada questione a história da arte como disciplina, que a contrariedade acentua-se, horripila-se um pouco mais.

A crítica conduzida por Benjamin a respeito desse problema manifesta um tom tão radical e tão solitário que nos sentimos quase no direito de compreender o historiador de arte que não se interessasse por isso. Por que aquele que pratica uma disciplina deveria se sentir implicado por alguém que, primeiramente, não praticava essa disciplina de maneira oficial – ou seja, socializada – e, segundo, começou por revogar a própria existência dessa disciplina? Lembremo-nos a severidade com a qual Benjamin varreu, no plano estético, "o subjetivismo indutivo" de um Johannes Volkelt e abalou os conceitos de um Konrad Burdach, até mesmo de um Benedetto Croce – o que Catherine Coquio chama de "limpeza pelo vazio metódico".[4] Lembremo-nos, sobretudo, de como Benjamin *marcou sua entrada na história da arte: dizendo que ela não existe*. De fato, é o que ele escreve a seu amigo Florens Christian Rang, em 9 de dezembro de 1923, em algumas linhas que vêm imediatamente seguidas – a transição parece estranha, mas é considerada significativa – da expressão de um sentimento de grande solidão:

> [...] eu sofro de uma certa solidão em que me acuaram tanto as condições de existência quanto o objeto de meu trabalho. A reflexão da qual me ocupo trata da relação das obras de arte (*Kunstwerke*) com a vida histórica (*geschichtlichen Leben*). Considero destarte como fato consumado que não há história da arte (*dabei gilt mir als ausgemacht, daß es Kunstgeschichte nicht gibt*).[5]

Essa abrupta constatação é seguida de uma longa página exploratória de onde surgem hipóteses, tentativas de formulação e convocação de modelos teóricos (em particular o da mônada leibniziana). "A estabelecer – Desculpe-me se tudo isso não ficou inteligível", escreverá Benjamin, ao final, a seu amigo.[6] Eis o que deverá nos prevenir, de imediato, contra qualquer interpretação dogmática ou unívoca desse texto. Quando Benjamin escreve que "não há história da arte", ele não quer dizer, a meu ver, nem que as obras de arte são atemporais,[7] tampouco que a história da arte como disciplina não tem direito de existir. Dizer que "não há história da arte" não é, aqui, expressar uma sentença definitiva de *inexistência*. É expressar, primeiro, uma *exigência*, um desejo pelo menos: de que a história da arte, enfim, comece a existir, ou melhor, *recomece*. E que ela recomece a existir sob a forma, escreve Benjamin, de uma "história das próprias obras (*eine Geschichte der Kunstwerke selbst*)".[8]

"Não há história da arte": aquele que assim fala não julga do exterior, ele exige do interior. O que exatamente ele exige? Uma reformulação dos problemas, logo, dos próprios termos que constituem a expressão "história da arte". Do lado da *arte*, Benjamin exige que se acabe com as eternas e falaciosas oposições entre o conteúdo e a forma (a que correspondem, na disciplina, às não menos eternas e falaciosas oposições entre a "iconologia" e o "formalismo", tradição de Warburg contra a tradição de Wölfflin), ou ainda da matéria e da forma (a que correspondem, na disciplina, à oposição entre análise técnica e síntese histórica, por exemplo): "De hábito, nas pesquisas de história da arte, nunca se chega a outra coisa a não ser a uma história do conteúdo (*Stoff-Geschichte*) ou a uma história da forma (*Form-Geschichte*), para as quais as obras de arte fornecem apenas exemplos, modelos, de certo modo."[9]

Do lado da *história*, Benjamin exige que se acabe com a eterna e falaciosa sequência das "causas" – "paternidades" ou "influências" – e "efeitos". A história da arte acaba por negar a própria temporalidade de seu objeto ao atribuir-lhe "unicamente a forma da causalidade", de acordo com a lição historicista comum. Mas as obras de arte, diz Benjamin, têm uma "historicidade específica" (*spezifische Geschichtlichkeit*): ela não se expressa no "modo extensivo" (*extensive*) de uma narrativa causal ou familiar de tipo vasariano, por exemplo. Ela não se reduz a uma história natural. Desdobra-se de maneira múltipla no "modo intensivo" (*intensive*) que, entre as obras, "faz ressaltar as conexões que são atemporais (*zeitlos*) sem que, no entanto, sejam desprovidas de importância histórica", de onde decorre o aspecto *monádico* – no sentido leibniziano – dessa historicidade própria às obras de arte.[10]

Por exigir mais do que explicar, por revogar mais do que construir, a carta de Benjamin a Rang nos coloca diante de sérias dificuldades de interpretação.[11] Sobretudo, evitemos ler seu movimento "a contrapelo" como pura e simples negação: quando Benjamin reivindica um ponto de vista "a-histórico" (*geschichtslos*), não é para negar a historicidade como tal, mas para revogar o ponto de vista de uma história abstrata e apelar, inversamente, para um modelo de "historicidade específica" (*spezifische Geschichtlichkeit*). Quando ele fala de "conexões atemporais" (*zeitlos*), não é para versar num essencialismo da arte – que contradiz, inclusive, toda a sua obra crítica e filosófica –, mas para apelar a uma temporalidade mais fundamental que permanece ainda misteriosa, por descobrir ou a ser construída. Enfim, quando ele diz que "a história da arte não existe", não significa que ele joga no lixo toda uma disciplina: significa, ao contrário, que ele a tira de lá e, com isso, dá a ela nova vida.

Toda a obra de Benjamin diz respeito, portanto – reinterroga e reinventa –, à história da arte. Desde 1917 ele buscava as "bases conceituais" da história da arte, notadamente numa "nota provisória" intitulada "Pintura e grafismo": ele justificou essa

nota, numa carta a Ernst Schoen, como uma *pesquisa de novos modelos temporais* destinados a prescrever tanto a narrativa causal quanto a teleologia e a "teoria do progresso". Parece claro que, desde essa época, Benjamin não aceitava mais nem a autossuficiência da história da arte antiga (incapaz de articular sua interpretação do passado a uma ancoragem no presente), nem a "absolutização indevida" da história da arte contemporânea (incapaz de articular sua interpretação do presente a uma ancoragem no passado).[12] Podemos constatar, diga-se de passagem, que a situação global infelizmente não evoluiu muito desde Benjamin – como o mostra, por exemplo, a trivialidade dos *modelos temporais*, que se manifestam no atual debate sobre a arte contemporânea.[13]

Uma relação à história da arte feita de exigências: isso denota uma insatisfação, claro, mas também um desejo e algo como um impulso, que lhe antecede. Benjamin reconheceu, em diferentes versões de seu *curriculum vitae*, sua dívida em relação à história da arte: "Interessei-me principalmente pela filosofia, pela história da literatura alemã, bem como pela história da arte. [...] Impulsos decisivos me foram dados durante meus estudos por uma série de textos que eram, em parte, estranhos a meu campo de estudos no sentido estrito...", sendo o primeiro texto citado por Benjamin o livro de Alois Riegl, *Die spätrömische Kunstindustrie*, que ele elege como base metodológica de seu próprio estudo do drama barroco alemão.[14] Não nos surpreenderemos com o fato de que Benjamin, em oposição a sua severa refutação da história da arte acadêmica, tenha se inspirado generosamente na obra dos três historiadores da arte os mais instigantes da época: Alois Riegl, mas também Heinrich Wölfflin e Aby Warburg. De cada um deles manteve algumas polaridades fundadoras: háptico-ótico (Riegl), pictural-linear (Wölfflin), dionisíaca-apolínea, dinâmica-estática, realismo-idealismo (Warburg).[15]

A relação mais interessante do nosso ponto de vista – ou seja, segundo nossa problemática do tempo – concerne à obra

de Aby Warburg. Relação ao mesmo tempo a mais próxima e a mais contrastada, a mais intensa e a mais infeliz. Relação, primeiramente, de uma rara deferência: mesmo quando Benjamin contesta a *Kulturgeschichte* de Karl Lamprecht, por exemplo, ele parece preservar a *Kulturwissenschaft* de Warburg[16] – termo que, por sinal, poderia ser aplicado sem dificuldades ao grande projeto do *Passagens*. Ainda que Benjamin, errante e pobre, tenha pressentido a distância social que o separava do erudito idoso e afortunado, ele se reconheceu no pesquisador judeu, isolado, sem cátedra – tendo sido negada a ambos a habilitação universitária –, perfeitamente anacrônico em seu interesse não positivista pelos "restos da história", em sua busca não evolucionista dos "tempos perdidos" que estremecem a memória humana em sua longa duração cultural.

"Espírito nobre e notável", Aby Warburg representava aos olhos de Benjamin "o tipo do sábio senhorial, esplendidamente inaugurado por Leibniz" e perpetuado no século 19 por Goethe ou Bachofen.[17] Mas, para além do prestígio ético, para além da figura do pensador erudito, é no terreno dessa problemática que Benjamin pôde se sentir próximo de Warburg (ele teria se sentido ainda mais próximo, é certo, se tivesse tido acesso à intimidade da pesquisa warburguiana, ao estilo exploratório dos inéditos, a suas fórmulas de pensamento, ao seu humor e também ao seu desespero). Como Warburg, Benjamin colocou a imagem (*Bild*) no centro nevrálgico da "vida histórica". Como ele, compreendeu que esse ponto de vista exigia a elaboração de novos modelos de tempo: a imagem não está na história como um ponto sobre uma linha. Ela não é nem um simples evento no devir histórico, nem um bloco de eternidade insensível às condições desse devir. Ela possui – ou melhor, produz – uma *temporalidade com dupla face*: o que Warburg havia apreendido em termos de "polaridade" (*Polarität*) observáveis em todas as etapas da análise, Benjamin, por sua vez, acabaria por apreendê-lo em termos de "dialética" e de "imagem dialética" (*Dialektik, dialektische Bild*).

Essa temporalidade de dupla face fora dada por Warburg, em seguida por Benjamin – cada um com seu próprio vocabulário –, como a condição mínima para não se reduzir a imagem a um simples documento da história e, simetricamente, para não idealizar a obra de arte como um puro momento do absoluto. Mas as consequências foram pesadas: essa temporalidade de dupla face foi reconhecida como produtora de historicidade unicamente *anacrônica* e como produtora de significação unicamente *sintomal*. Paradoxos constitutivos desses "limiares teóricos", novidades radicais introduzidas nas disciplinas históricas por Warburg e, em seguida, por Benjamin.

O paradoxo do sintoma é, primeiro, o do resto [*rebut*], o do inobservado e o do minúsculo: Benjamin, como se sabe, muito cedo se apropriou do célebre lema de Warburg: "O bom Deus mora no detalhe" (*der liebe Gott steckt im Detail*).[18] Mas esse paradoxo do resto ganha nova dimensão a partir do momento em que é reconhecida sua sobredeterminação, sua abertura, sua complexidade intrínsecas: o que Freud chamava – a respeito do sonho – um "rebus" (*Bilderrätsel*), Warburg e Benjamin colocaram em prática no caráter de "montagem" (*Montage*) do saber histórico produzido por eles. A ideia inicial do *Passagens*, em 1927-1929, é estritamente contemporânea a *Mnemosyne*, mas também às "montagens de atrações" cinematográficas de Eisenstein ou às "montagens de repulsas" surrealistas de Georges Bataille na revista *Documents*.[19]

O paradoxo do anacronismo começa a se desenvolver a partir do momento em que o objeto histórico é analisado no modo sintomal, a partir do momento em que seu aparecimento – o presente de seu acontecimento – faz surgir a longa duração de um Outrora latente, que Warburg nomeava uma "sobrevivência" (*Nachleben*).[20] Quando Benjamin, em seu *Passagens* analisa a "Paris antiga" do século 19, ele recoloca em jogo, muito precisamente, a noção warburguiana de sobrevivência: na funcionária do caixa de uma loja sobrevive Danaé, nas bocas do metrô sobrevivem as bocas do Inferno, no *clochard* da esquina sobrevive o antigo mendigo, no desfile sob o Arco do Triunfo

sobrevivem os antigos ritos de passagem...[21] E, no momento em que, nos anos de 1932-1933, Benjamin propõe sua "Teoria da semelhança", a imagem torna-se, novamente, o cruzamento de sobrevivências que Warburg havia especialmente estudado: sobrevivências do gesto mímico, sobrevivências das afinidades mágicas e desse "mimetismo do tempo" que representa, de modo exemplar, a crença na Astrologia.[22]

O paradoxo do anacronismo encerra seu desenvolvimento a partir do momento em que a temporalidade das imagens começa a brincar com todos os sentidos da cronologia e atinge, desse modo, o estatuto lógico e narrativo do saber histórico; a partir do momento em que o historiador de arte se dá conta de que, para analisar a complexidade dos ritmos e de seus contrarritmos, das latências e de suas crises, das sobrevivências e de seus sintomas, é preciso, com efeito, "tomar a história a contrapelo". O que Benjamin aprendeu com os historiadores da arte idealistas ou positivistas é que "a história da arte não existe". Mas o que aprendeu com Warburg – e alguns outros – é tanto quanto "horripilante", ainda que seja expresso de forma mais positiva: *a história da arte é uma história de profecias*.

A história da arte é uma história de profecias (*die Geschichte der Kunst ist eine Geschichte von Prophetien*). Ela pode ser descrita apenas do ponto de vista do presente imediato, atual; pois cada época possui uma possibilidade nova, mas não transmissível por herança (*unvererbbar*), que lhe é própria, de interpretar as profecias guardadas pela arte das épocas anteriores. Não há tarefa mais importante para a história da arte do que decifrar as profecias, fato que – nas grandes obras do passado – lhes dava valor à época de sua redação. Que futuro? Na verdade, nunca um futuro imediato, e jamais um futuro completamente determinado. Não há nada que seja mais sujeito a transformações na obra de arte do que esse espaço sombrio do futuro nela fermentado (*diesen dunklen und brauenden Raum der Zukunft*) [...].[23]

A história da arte – a disciplina – é, portanto, uma história das profecias da arte: uma história dos acontecimentos, mas também uma *história de seus a posteriori* [*après-coups*]. Como cada época realiza somente as profecias das quais é capaz – assim como cada obra faz de seu "espaço sombrio do futuro" um campo de possibilidades sempre "sujeito às transformações" –, deduz-se que *a história da arte está sempre por recomeçar*. Cada novo sintoma nos reconduz à origem. Cada nova legibilidade das sobrevivências, cada nova emergência do longo passado recoloca tudo em jogo e dá a impressão de que, até aquele momento, "a história da arte não existia". É a partir da situação atual – do presente dialético – que o passado o mais longínquo deve ser analisado por seus efeitos de autodecifrамento "profético". É significativo que Aby Warburg tenha considerado os pensadores da história, para ele decisivos – Burckhardt e Nietzsche –, não como simples eruditos, não como espíritos de sistema, pensadores do "tipo profeta" (*Sehertypus*).[24] Michelet já havia afirmado que "cada época sonha com a seguinte" – afirmação endossada por Benjamin para precisar *em termos psíquicos* o que entendia por "profecia":

Michelet: "cada época sonha com a seguinte." Sem essa prefiguração fantástica (*phantastische Vorform*) no cerne da consciência onírica, nada de novo surge. Entretanto, as manifestações dessa mesma consciência não se encontram somente na arte. Para o século 19, é determinante que a imaginação ultrapasse todos os limites da arte.[25]

A partir dessa única frase de Walter Benjamin, pode-se já identificar três aspectos significativos do laço espistemológico profundo que o prende ao pensamento de Warburg. O primeiro diz respeito aos *efeitos anacrônicos* de uma época sobre a outra – definição mínima da sobrevivência. O segundo enuncia o *caráter psíquico* de tal fenômeno "profético". Como Warburg, que se definia ele mesmo "psico-historicista",

Benjamin compreendeu que não havia história possível sem teoria do "inconsciente do tempo": as sobrevivências exigem do historiador algo como uma interpretação dos sonhos.[26] Compreende-se, então, que é necessário alargar, abrir a história a novos modelos de temporalidade: modelos capazes de fazer justiça aos anacronismos da própria memória.

O terceiro aspecto diz respeito ao campo dos objetos: se, como diz Benjamin, "a imaginação ultrapassa todos os limites da arte", isso quer dizer que Warburg tinha razão ao apelar, para além da história da arte "autônoma", a uma verdadeira *antropologia das imagens*, a única capaz de analisar os aspectos fundamentais, mas também específicos – até mesmo formais –, desses mesmos "transbordamentos".[27] Walter Benjamin terá analisado, nesse sentido, Grandville (artista da moda e da mercadoria-fetiche) na Paris burguesa do século 19, da mesma maneira que Warburg, algumas décadas antes, analisou Ghirlandaio (artista das guirlandas e do retrato-fetiche) na Florença burguesa do século 15.[28]

Uma intensa relação reúne, portanto, esses dois pensamentos. Para Benjamin, contudo, foi uma relação infeliz, como já foi dito. A principal infelicidade é que ele jamais ousou se aproximar de Warburg como indivíduo (este, por sinal, morreu em outubro de 1929). Ele apenas tentou entrar em contato com sua instituição, ou seja, com os guardiões dessa instituição, os adeptos já oficiais da herança warburguiana. A infelicidade é que Benjamin dirigiu-se não a Warburg, mas a Panofsky. O episódio é bem conhecido:[29] Benjamin, tendo integrado em seu livro sobre *A origem do drama barroco alemão* as análises da gravura *Melancolia I*, de Dürer, feitas por alguns historiadores da arte, tais como Carl Giehlow (1903-1904), Aby Warburg (1920) e também Erwin Panofsky e Fritz Saxl (1923), buscou a plena aprovação ou, ao menos, a apreciação de Panofsky sobre seu projeto em geral e sua visão da melancolia em particular.[30] Hugo von Hofmannsthal, que serviu de intermediário, recebeu de Panofsky uma carta – hoje perdida, ao que tudo indica – que Benjamin achou no mínimo "insólita" (como ele se expressa, ao escrever a seu protetor Hofmannsthal), senão francamente "fria e repleta de ressentimento" (como ele se expressa, ao seu amigo Gershom Scholem):

> [A Hugo von Hofmannsthal:] Agradeço-lhe por ter-me enviado a insólita carta de Panofsky. Eu sabia que ele era historiador de arte "de profissão". Mas acreditava ter o direito de supor, considerando o tipo de interesse que demonstra pelas obras picturais, que ele era do gabarito, senão que estava à altura de Émile Mâle, e, portanto, alguém que se interessa pelas coisas essenciais, mesmo se elas ultrapassam os últimos limites que recobrem sua competência. Só me resta pedir-lhe desculpas por meu pedido intempestivo. [...]
>
> [A Gershom Scholem:] Será de seu interesse saber que Hofmannsthal, que estava a par de minhas relações com o círculo de Warburg, enviou com certa precipitação, talvez, o caderno dos *Beiträge* que contém uma pré-impressão [de *A origem do drama barroco alemão*] a Erwin Panofsky, anexando uma carta dele. Essa boa intenção de me ser útil *fracassou completamente* (e como!). Ele me enviou uma resposta de Panofsky, uma carta fria e repleta de ressentimento. Como explicar isso?[31]

O que Benjamin parece não compreender, nessa última questão, é a novidade "horripilante" de seu próprio ponto de vista. Claude Imbert e Catherine Coquio mostraram o "conflito latente" que, fundamentalmente, opõe a antropologia benjaminiana e a iconologia panofskiana: a "ideia" de Benjamin não é a *Ideia* de Panofsky (ou seja, que suas leituras de Platão são antitéticas), a "alegoria" de Benjamin não é o "símbolo" de Panofsky (isto é, que suas leituras de Kant são antitéticas).[32]

Benjamin parece não compreender, sobretudo, a *atitude fechada* que Panofsky adota em relação a ele: atitude do especialista, do historiador "profissional". Atitude ainda mais surpreendente que ela emana de um círculo de pensamento – o Instituto Warburg – que havia *aberto a história* para a longa duração das sobrevivências e das "coisas essenciais", assim

como escreve Benjamin no que se refere à imagem. A clausura deceptiva de Panofsky esconde, outrossim, um desacordo sobre os fundamentos: trata-se, em primeiro lugar, de um desacordo sobre o método e sobre a própria concepção da historicidade. Ouso imaginar que, em sua carta "repleta de ressentimento", Panofsky acusava Benjamin de seu ponto de vista *anacrônico*. O modelo epistemológico de Panofsky sempre foi o da *história-dedução*, o que pode ser claramente percebido em suas análises da *Melancolia*, de Dürer.[33] Como poderia ele, desde as primeiras páginas do ensaio benjaminiano, aceitar o modelo da *origem-turbilhão* – que desorienta o curso do rio, ou seja, do devir histórico – e a "dupla perspectiva" temporal que esse conceito implica?[34] Como poderia ele aceitar, da mesma forma, a espécie de *porosidade temporal* da Idade Média, da Renascença e do Barroco, que atravessa o livro de Benjamin – essa porosidade das épocas que Warburg havia defendido, mas que Panofsky, por sua vez, rejeitou progressivamente em benefício de uma definição sempre mais clara e distinta da Renascença?[35]

Certamente Benjamin se sentiu diante de Panofsky como um mendigo que fracassa em captar o olhar do homem rico. Ele se surpreendeu inicialmente, pois sabia que Panofsky era capaz de tal olhar. O que não sabia era que Panofsky, provavelmente, teria visto o que escondiam os farrapos do mendigo: ele viu o tempo – esse "tempo histórico" que queria abordar unicamente sob o ângulo de uma "unidade de sentido" e, tratando-se de arte, de uma "unidade estilística"[36] – tornar-se subitamente um turbilhão. Ele viu o tempo desmontar-se como o mar,[37] mas também como *se desmonta* – ou seja, como *se monta* no sentido cinematográfico – a continuidade do devir histórico. Sem dúvida, Panofsky compreendeu que Benjamin considerava a história da arte "a contrapelo". Talvez tenha pressentido que, por isso, a história da arte estava "recomeçando", mas sobre bases distintas das neokantianas, ou seja, as de sua própria iconologia das "formas simbólicas".

Entre Panofsky e Benjamin, é todo o destino da história da arte que, a partir do tronco warburguiano comum, começa a bifurcar. Em 1940, Panofsky será salvo: ele terá talvez superado a dor do exílio, sentir-se-á em casa na língua americana e preparar-se-á, em Princeton, a reinar durante décadas sobre a disciplina. É nesse momento que ele escreve seu texto-manifesto: "A história da arte é uma disciplina humanista."[38] Nesse mesmo momento, Benjamin sabe que está perdido. Mas, antes de se suprimir, ele terá escrito seu próprio texto-manifesto: "Sobre o conceito de história". Texto em que se lê, entre outras proposições perturbadoras – entre elas a da "história a contrapelo" –, a que se segue:

> A novidade alegre que traz, ofegante, o historiógrafo do passado, sai de uma boca que, no momento talvez em que se abre, fala já no vazio. Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo "tal como foi efetivamente", mas, sobretudo, apropriar-se de uma reminiscência tal como brilha no instante de um perigo. [...] O historicismo se contenta em estabelecer uma relação causal entre os diversos momentos da história. Mas nenhuma realidade, pelo simples fato de ser causa, é, logo de saída, uma realidade já histórica. Ela se torna um fato histórico postumamente, graças a acontecimentos que podem estar separados dela por milênios. O historiador que leva isso em conta para de desfiar os acontecimentos como se fossem as contas de um rosário.[39]

Mas como fazer para *quebrar* o rosário? Como fazer para, do interior, "romper o contínuo da história"?[40]

WALTER BENJAMIN, ARQUEÓLOGO E TRAPEIRO DA MEMÓRIA

Parece-me que Benjamin pode ser comparado a Kafka: tudo o que ele nos conta aparece, primeiramente, como um desespero sem saída. Mas, se concordarmos em olhar melhor o modo como ele o conta, descobriremos um aspecto literalmente *jovial*

nessa escrita e nesse pensamento. Aquele que quebra o rosário, aquele que "rompe o contínuo da história", apoia-se, do início ao fim de sua obra, sobre a energia infantil de alguém que fez, contudo, da história, logo, do passado, o objeto e o elemento de todo seu trabalho. Aquilo que Peter Szondi designou, apropriadamente, ao falar de Benjamin, de "esperança no passado"[41] poderia também ser reconhecido como um jogo – perturbador – com a memória. Um jogo: ou seja, uma *sequência rítmica de movimentos, de saltos*, como os deslocamentos das peças de um xadrez ou como a dança da criança que brinca de amarelinha. Ora, nesse jogo, é um verdadeiro conhecimento que se constrói.

Após Warburg, mas de maneira ainda mais jovial – logo, mais móvel –, Benjamin colocou o *saber*, e mais exatamente o saber histórico, *em movimento*.[42] Movimento apoiado, no fundo, sobre uma esperança dos recomeços: esperança de que a história (como disciplina) pudesse conhecer sua "revolução copérnica", no sentido de que a história (como objeto da disciplina) *não era mais um ponto fixo*, mas uma série de movimentos dos quais o historiador se revelava ser o destinatário e o sujeito, ao invés de ser o senhor:

> A revolução copérnica da visão da história (*die kopernikanische Wendung in der geschichtlichen Anschauung*) consiste no seguinte: considerava-se o "Outrora" (*das "Gewesene"*) como o ponto fixo e pensava-se que o presente se esforçava, tateando, em aproximar o conhecimento desse ponto fixo. A partir de agora, essa relação deve ser invertida e o Outrora se tornar reversão (*Umschlag*) dialética e irrupção (*Einfall*) da consciência desperta. [...] Os fatos tornam-se algo que acaba de nos surpreender, nesse mesmo instante, e estabelecê-los é tarefa da recordação (*die Sache der Erinnerung*).[43]

Portanto, considerar a história "a contrapelo" é, antes de tudo, reverter o ponto de vista. Da mesma forma que a ótica moderna fundou-se sobre um movimento "a contrapelo" da antiga teoria da emissão do raio visual pelo olho (sabe-se, desde

então, que é a luz que vem ao olho, e não o olho que lança seus raios em direção ao objeto a ser visto[44]), a história se fundamenta – e recomeça –, segundo Benjamin, em um movimento "a contrapelo" da antiga busca do passado pelo historiador. É preciso compreender, a partir de então, em quê *o passado vem ao historiador* e, de certa maneira, como o encontra no seu presente, entendido então como presente *reminiscente*.

O modelo *dialético* é apresentado por Benjamin como a única maneira de escapar ao modelo trivial do "passado fixo". Ele se expressa aqui por meio de duas palavras, cujos significados conjugam, não por acaso, os movimentos de duplo regime: *Einfall* remete à queda e à irrupção, *Umschlag* remete à reversão e ao envolvimento. A primeira palavra nos lembra que a história (como objeto da disciplina) não é algo fixo, nem mesmo um simples processo contínuo. A segunda nos lembra que a história (como disciplina) não é um saber fixo, nem mesmo uma simples narrativa causal. Formalizar essas intuições teria sido um dos fios condutores do pensamento benjaminiano em sua longa duração, até o apogeu que constituem as teses *Sobre o conceito da história*.[45]

Se de um lado a história em seu processo é assim feita de "quedas" e de "irrupções", então é preciso saber renunciar ao secular modelo do *progresso* histórico. Benjamin generalizou a intuição de Alois Riegl sobre a Antiguidade tardia: "Não há épocas de decadência."[46] Na história de uma cultura, "toda negação [...] serve de pano de fundo aos lineamentos do vivente, do positivo", de modo que os fenômenos chamados "de declínio e de decadência" devem ser "considerados como precursores [...], miragens das grandes sínteses que se sucedem".[47] Em resumo, o modelo dialético – no sentido não hegeliano que Benjamin lhe atribui – deve nos fazer renunciar a toda história orientada: não há uma "linha de progresso", mas sequências onidirecionais, rizomas de *bifurcações* em que, para cada objeto do passado, entram em colisão o que Benjamin chama de sua "história anterior" e sua "história

ulterior".[48] Da mesma forma que cada objeto de cultura deve ser pensado em sua bifurcação de "objeto de barbárie", cada progresso histórico deverá ser pensado em sua bifurcação de "catástrofe".[49]

Se, por outro, a história em sua narrativa é feita de "reversões" e de "envolvimentos," será preciso, portanto, saber renunciar aos modelos seculares da *continuidade* histórica. O historiador deverá saber adaptar seu próprio saber – e a forma de sua narrativa – às descontinuidades e anacronismos do tempo. O modelo dialético é convocado para dar conta de uma experiência do tempo "que refuta qualquer ideia de progressividade do devir e faz com que toda 'evolução' aparente surja como uma reversão [...] continuamente composta".[50] E assim que a "continuidade reificada da história" encontrar-se-á completamente "dinamitada": é assim que "explodi[rá] a homogeneidade da época".[51]

Nessa operação, a ruína do positivismo histórico enfim se consume: os "fatos" (*die Fakten*) do passado não são mais coisas inertes a serem encontradas, isoladas, em seguida apreendidas numa narrativa causal, o que Benjamin considera como um mito epistemológico.[52] Eles se tornam coisas dialéticas, coisas em movimento: aquilo que, lá do passado, vem "nos surpreender" como uma "tarefa da recordação" (*die Sache der Erinnerung*). O positivismo apresentava os fatos históricos no âmbito de um passado-receptáculo abstrato, homogêneo e, em suma, eterno: um tempo sem movimento. "Ao historicismo falta a armadura teórica. Seu procedimento é aditivo; ele utiliza a massa dos fatos para preencher o tempo homogêneo e vazio."[53]

A "revolução copérnica" da história consistirá, para Benjamin, em passar do ponto de vista do *passado como fato objetivo* ao do *passado como fato de memória*, isto é, como fato em movimento, fato psíquico e material. A radical novidade dessa noção – e dessa prática – da história é que ela parte não dos próprios fatos passados, essa ilusão teórica, mas do movimento que os relembra e os constrói no saber presente do historiador. Não há história sem teoria da memória: Benjamin, contrário a todo o historicismo de seu tempo, não temeu convocar os novos *pensamentos da memória* – os de Freud, de Bergson, mas também de Proust e dos surrealistas – no próprio terreno da epistemologia histórica. Razão pelas quais suas reflexões sobre a "remontagem do tempo", sobre o fato de que só há história *a partir da atualidade do presente*,[54] têm um alcance maior do que as de Marc Bloch, por exemplo: as dificuldades essenciais da ciência histórica se devem não apenas ao distanciamento do passado ou às lacunas da documentação, mas sim a um *inconsciente do tempo*, um princípio dinâmico da memória da qual o historiador deve se tornar, ao mesmo tempo, o receptor – o sonhador – e o intérprete.

Mas, para tanto, como proceder? Agindo, mais uma vez, dialeticamente: agindo em duas frentes ao mesmo tempo. O inconsciente do tempo vem até nós por meio de seus *rastros* e de seu *trabalho*. Os rastros são materiais: vestígios, restos da história, contrapontos e contrarritmos, "quedas" ou "irrupções", sintomas ou mal-estares, síncopes ou anacronismos na continuidade dos "fatos do passado". Diante disso, o historiador deve renunciar a algumas hierarquias seculares – fatos importantes contra fatos insignificantes – e adotar o olhar meticuloso do antropólogo atento aos detalhes, e, sobretudo, aos pequenos detalhes. Benjamin exige, primeiro, a humildade de uma *arqueologia material*: o historiador deve se tornar trapeiro [*chiffonnier*] (*Lumpensammler*) da memória das coisas (Figura 4). Simetricamente, Benjamin exige a audácia de uma *arqueologia psíquica*: pois é com o ritmo dos sonhos, dos sintomas ou dos fantasmas, é com o ritmo dos recalcamentos e dos retornos do recalcado, das latências e das crises, que o *trabalho* da memória se afina, antes de tudo. Diante disso, o historiador deve renunciar a outras hierarquias – fatos objetivos contra fatos subjetivos – e adotar a escuta flutuante do psicanalista atento às redes de detalhes, às tramas sensíveis formadas pelas relações entre as coisas. Tentemos precisar, ainda que brevemente, o que essa dupla arqueologia recobre.

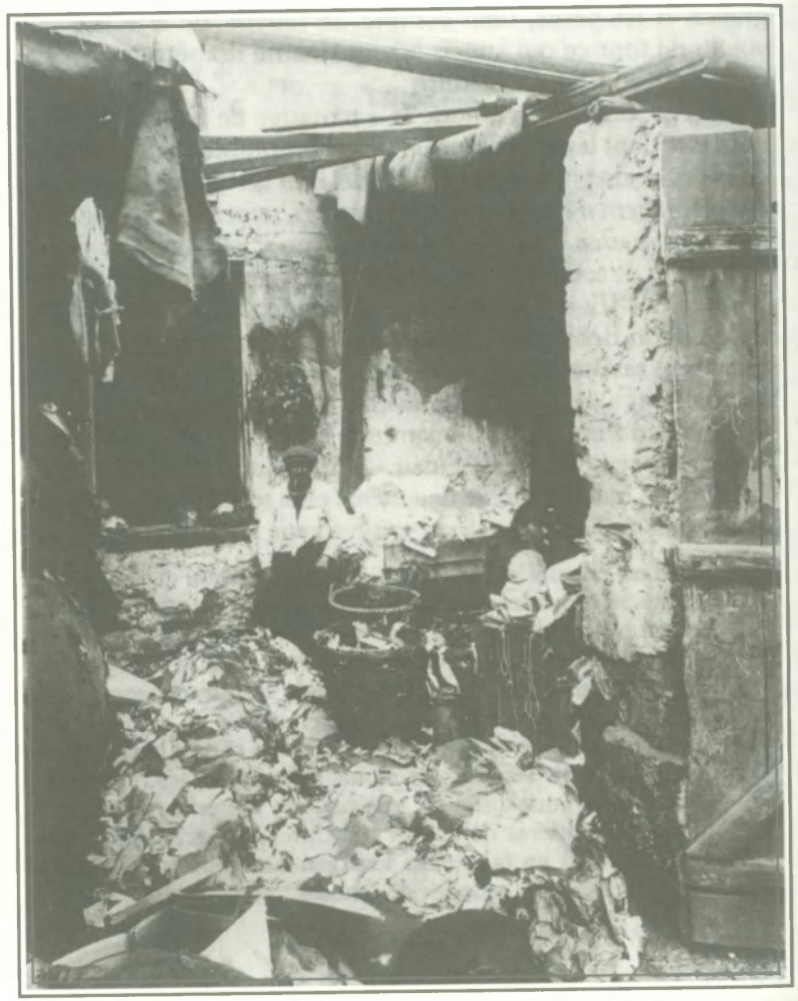


Figura 4 - Eugène Atget, *Trapeiro no XVII° distrito de Paris* [*Chiffonnier dans le XVII^e arrondissement de Paris*], 1913.

Arqueologia material: Benjamin a desenvolve, sobretudo, nas milhares de notas dispersas do *Passagens*. A passagem parisiense como "mundo em miniatura" atravessada por suas próprias "impressões pré-históricas", o "sortilégio dos limiares" – boca de metrô, vitrine do comerciante, soleira da prostituta –, os dois milhões e quinhentos mil rebites da Torre Eiffel, as sobrevivências góticas da arquitetura metálica, os leques fetichistas

de Grandville, o caráter "visceral" de certa rua parisiense, os mostruários como rebus, as salas de jogos... cada exemplo singular era, para Benjamin, o suporte de uma crônica atenta.[55] Mas, dessa forma, não permaneceria ele apenas na superfície das coisas? Não significa deter-se no inessencial? Benjamin responde que "o cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu deve ser considerado como perdido para a história".[56]

Mais ainda, ele reivindica a "tentativa de fixar a imagem da história nas cristalizações as mais modestas da existência, em seus dejetos, por assim dizer (*das Bild der Geschichte in den unscheinbarsten Fixierungen des Daseins, seinen Abfällen gleichsam festzuhalten*)."[57] Significa reivindicar-se colecionador (*Sammler*) de todas as coisas e, mais precisamente, colecionador de trapos (*Lumpensammler*) do mundo. Este seria, portanto, o historiador, segundo Benjamin: um trapeiro.[58] Mas também uma criança que, como bem se sabe, utiliza qualquer dejeto para constituir uma nova coleção. Para um historiador decididamente *materialista* como Walter Benjamin, o resto oferece não apenas o suporte sintomal do saber não consciente [*l'insu*][59] – verdade de um tempo recalcado da história –, mas também o próprio lugar e a textura do "teor material das coisas" (*Sachgehalt*), do "trabalho sobre as coisas":

> Com efeito, as crianças têm uma propensão particular a procurar todos os lugares onde se efetua de maneira visível o trabalho sobre as coisas (*die Betätigung an Dingen*). Elas se sentem irresistivelmente atraídas pelos dejetos (*vom Abfall angezogen*) que provêm da construção, do trabalho doméstico ou da jardinagem, da costura ou da carpintaria. Reconhecem nos resíduos a face que o universo das coisas apresenta somente a elas. Utilizam-nos menos para imitar as obras dos adultos do que para instaurar uma relação nova, movente, entre matérias de natureza bem diversa, graças ao que conseguem obter

delas em seu jogo. Assim, as próprias crianças criam seu mundo de coisas, pequeno mundo no grande mundo.[60]

O que seria então esse "pequeno mundo" – com a *micrologia* que lhe corresponde – face ao "grande mundo" da História e da *filosofia* que lhe corresponde? Certamente, Benjamin não está ausente dos grandes debates contemporâneos sobre a filosofia da história: ele criticou o neokantismo e Heidegger, revisitou Hegel e Marx, releu Nietzsche, Husserl e Bergson...[61] Mas o que ele encontra nos arquivos singulares do colecionador, do trapeiro – ou do "catador", como ele também diz – é a "resposta do prático às aporias da teoria".[62]

Que tipo de resposta? Aos historiadores positivistas ou idealistas, que cometem o mesmo erro ao buscarem o "fato histórico" no elemento do "puro passado" – rejeição virulenta do anacronismo –, o trapeiro responde que tudo é anacrônico, porque tudo é impuro: *é na impureza, na escória das coisas que sobrevive o Outrora*. Basta olhar a própria textura dessa impureza para compreender o trabalho complexo do tempo. O "materialismo histórico" de Benjamin se expressa, sem dúvida, menos na adesão aos esquemas filosóficos de Marx do que na certeza espontânea, infantil, sempre verificável, de que *o tempo é a matéria das coisas*. Essa é a razão pela qual Benjamin acerta – do ponto de vista antropológico e histórico – ao se aproximar das figuras de cera, dos objetos em pelúcia, dos espelhos embaçados ou das nuvens de poeira na Paris do século 19: é uma verdadeira arqueologia material da modernidade que, nessa fenomenologia das texturas, se constitui ao longo do *Passagens*.[63]

Benjamin dizia querer procurar não a "alma" ou a significação, mas a "árvore totêmica dos objetos".[64] Sua arqueologia material evidencia, de fato, nada mais do que uma estrutura mítica e genealógica: uma estrutura de sobrevivências e anacronismos (em que todos os tempos genealógicos coabitam no mesmo presente). Nesse ponto, Benjamin vai ao encontro de Tylor, em *Primitive Culture* [*Cultura primitiva*], Warburg, em *Nachleben* [*Sobrevivência*] ou Schlosser, em *Histoire du portrait en cire* [*História do retrato em cera*]: é na própria materialidade,[65] na impureza dos dejetos, nos jogos infantis ou nos lugares-comuns da linguagem, nos comportamentos anacrônicos ou "fora de época" que se identifica a "pré-história" (*Urgeschichte*) de uma cultura. As coisas "que tiveram seu tempo" não pertencem simplesmente a um passado concluído, desaparecido: "elas se tornaram receptáculos inesgotáveis de lembranças",[66] uma vez que se tornaram *matéria a sobrevivências* – a eficaz matéria do tempo passado. Não é de se surpreender, portanto, que Benjamin tenha feito do *Nachleben* um conceito no qual o que está em jogo é o próprio "fundamento" da historicidade.

> A "compreensão" histórica deve ser concebida fundamentalmente como uma sobrevida (*als ein Nachleben*) do que é compreendido; por conseguinte, é preciso considerar o que surgiu na análise da "sobrevida das obras" ("*Nachleben der Werke*") [...] como o fundamento da história em geral (*die Grundlage der Geschichte überhaupt*).[67]

A sobrevivência (*Nachleben*) toca, de fato, no "fundamento da história em geral", porque enuncia, ao mesmo tempo, um resultado e um processo: ela diz os *rastros* e diz o *trabalho* do tempo na história. De um lado, ela nos permite o acesso a uma *materialidade do tempo*, que Benjamin expressa dando atenção aos vestígios, aos "dejetos da história", mas também na escolha de seus paradigmas teóricos – a fermentação, por exemplo[68] – para caracterizar esse "trabalho". De outro, abre um acesso à essencial *espectralidade do tempo*: ela visa à "pré-história" (*Urgeschichte*) das coisas sob o ângulo de uma arqueologia que não é apenas material, mas também psíquica.

O fato de uma coisa ser *passada* não significa apenas que ela está longe de nós no tempo. Ela permanece distante, certamente, mas seu próprio distanciamento pode aproximar-se de nós – trata-se, segundo Benjamin, do fenômeno *aurático* por excelência – tal um fantasma não redimido, tal um *espectro*

[*revenant*].[69] A arqueologia psíquica das coisas será, portanto, a teoria de sua *memória críptica*, de sua memória inconsciente e espectral. Como para Freud, o modelo da escavação diz respeito, em Benjamin, a uma concepção dialética da memória:

> O fato de ter passado, de não mais existir está na origem de um trabalho intenso no cerne das coisas (*Vergangen, nicht mehr zu sein arbeitet leidenschaftlich in den Dingen*). O historiador lhe confia seu caso. Ele tira partido dessa força e conhece as coisas tal como elas são no instante em que deixam de ser. [...] E a força que trabalha no interior delas é dialética. A dialética escava as coisas, revoluciona-as, coloca-as de cabeça para baixo, de modo que a camada superior torna-se a camada profunda. [...] Aquele que tenta aproximar-se de seu próprio passado enterrado deve agir como um homem que escava. [...] Certamente, na ocasião da escavação, é preciso proceder de modo planejado. Mas bater com a enxada com precaução e tatear no obscuro reino da terra é tanto quanto indispensável. E frustra-se do melhor aquele que faz somente o inventário dos objetos trazidos à luz, sem ser capaz de mostrar, no solo atual, o lugar onde o antigo foi conservado.[70]

Logo, arqueologia psíquica. Isso não quer dizer que ela é, no sentido corrente do termo, "psicológica". Seu campo de interrogação poderia ser qualificado de *antropológico* (como mostra o interesse de Benjamin pelas sobrevivências modernas do "demoníaco" ou do mito[71]), até mesmo de *político* (como mostra Benjamin ao apresentar sua "história a contrapelo" como uma história dos "vencidos", esses sobreviventes da opressão).[72] De fato, a noção de memória toma aqui uma dimensão que extrapola a noção do documento objetivo tanto quanto a da "faculdade" subjetiva. A memória está, certamente, nos vestígios que a escavação arqueológica traz à tona; mas está também na própria substância do solo, nos sedimentos agitados pela enxada do escavador; está, enfim, no próprio presente do arqueólogo, no seu olhar, nos seus gestos metódicos ou hesitantes, na sua capacidade de ler o passado do objeto no solo atual.

Em suma, a memória age dinamicamente em todas as frentes – materiais e psíquicas. Sua extensão atribui um sentido mais preciso à "revolução copérnica" da qual fala Benjamin. Trazer à luz as sobrevivências, pensar a história como história de fantasmas ou como história de sintomas, significa adotar, no que se refere à memória, o ponto de vista *psicanalítico* e sua "revolução copérnica": nem mesmo o Eu "é senhor em sua própria casa, [...] ele está reduzido a informações parcimoniosas sobre o que acontece inconscientemente em sua vida psíquica".[73] Em particular, sua coleção de lembranças é somente uma parte ínfima da memória inconsciente que o agita e o constitui. Como não se admirar em ver Benjamin, no *Passagens*, reconduzir escrupulosamente certos paradoxos enunciados por Freud e seus discípulos – assim como Theodor Reik: "A memória é essencialmente conservadora, a lembrança é destrutiva"[74] – para o próprio terreno da historicidade e da cultura?

A IMAGEM SOBREVÉM: A HISTÓRIA SE DESMONTA

O historiador, segundo Benjamin – o historiador Benjamin – certamente considerou as coisas a contrapelo. Um dia ele foi velho, leu todos os livros. Mas compreendeu rapidamente que o leito da história é complexo, não cristalino, semelhante a um monte de trapos. Logo, procurou na impureza – na escória – a espessura temporal das coisas. Quando se aproximava a hora de fechar a Biblioteca Nacional, ele sumia nas passagens parisienses, talvez na "passagem do Desejo", observada um dia,[75] talvez até "nessas ruas propícias que vão do cruzamento Poissonnière à rua Saint-Denis".[76] O historiador, segundo Benjamin, vive sobre um monte de trapos: é o erudito das impurezas, dos restos da história. É o arqueólogo do inconsciente da história. Ele salta de um objeto de angústia a outro,[77] mas seu próprio salto é o de

uma criança. O historiador, segundo Benjamin, é uma criança que brinca com os farrapos do tempo.[78]

Uma criança que brinca e que, metodicamente, inventa as condições de seu saber, de sua história. Que tipo de condições? O monte de trapos aparece aqui como um ambiente material, mas também como um ambiente psíquico. A criança escava, conta e decifra seus trapos. Ali ela também adormece, sonha e acorda para novos deciframentos. Em suma, o objeto histórico não se constitui de acordo com a fenomenologia trivial, tal como era vista, por exemplo, por Fustel de Coulanges: não se faz história imaginando-se "voltar ao passado" para recolher os "fatos" e dominar o seu saber.[79] O movimento é bem mais complexo, mais dialético: ele é feito de saltos, deve incessantemente responder a uma tensão essencial nas coisas, nos tempos e na própria *psyché*.

Uma vez que essa fenomenologia diz respeito à memória – a memória como processo e não como resultado, como "debate da lembrança" e não como "fato lembrado", ou seja, obtido –, não é de se admirar ver a própria historicidade se constituir, em Benjamin, numa dialética do sono e do sonho, do sonho e do despertar.[80] "O sonho é a terra onde são feitas as descobertas que testemunham da pré-história" da época histórica inteira, afirma Benjamin.[81] Cada época histórica – e mesmo cada objeto histórico – constitui-se, ao mesmo tempo, dialeticamente, como um "espaço de tempo" (*Zeitraum*) e como um "sonho de tempo" (*Zeittraum*).[82] Não há, portanto, história possível sem uma *metapsicologia do tempo*.

Metapsicologia apoiada em uma leitura atenta da psicanálise freudiana, mas também na exploração constante da *Recherche* [*Em busca do tempo perdido*] proustiana. Benjamin, nesse terreno fundamental, deixa para trás certos materialistas que, na esteira de Marx, veriam no conhecimento meramente um ato de *despertar* [*éveil*] (somente uma recusa do sonho), e certos surrealistas que, na esteira de Yung, veriam no conhecimento meramente um estado de *sonho*.[83] O momento da "conhecimentabilidade" histórica surge como uma dobradura dialética:

constitui-se na dobra do sonho e do despertar, ou seja, no instante biface do *acordar* [*réveil*]. Chegamos, portanto, ao cerne dessa "revolução copérnica" da história, que Benjamin não temerá formular como uma homenagem *epistemológica* à invenção de Marcel Proust, tanto quanto à descoberta freudiana:

> O que estas páginas oferecerão é um ensaio de técnica do despertar (*ein Versuch zur Technik des Erwachens*). Uma tentativa de consignar a revolução copérnica, dialética, da rememoração. [...] Aquilo que Proust quer dizer com o deslocamento dos móveis na sonolência da manhã, o que Bloch percebe como obscuridade do instante vivido, não é senão aquilo que devemos estabelecer aqui, no plano da história e coletivamente. Há um saber-ainda-não-consciente do Outrora (*Noch-nicht-bewußtes-Wissen vom Gewesenen*), um saber cujo desenvolvimento apresenta, de fato, a estrutura do despertar (*die Struktur des Erwachens*). [...] Um dos pressupostos implícitos da psicanálise é que a oposição demarcada entre o sono e a vigília não possui, empiricamente, nenhum valor para determinar a forma de consciência do ser humano e cede o lugar a uma variedade infinita de estados de consciência concretos, condicionados por todos os graus imagináveis do estado de vigília nos diferentes centros psíquicos. [...] Da mesma forma que Proust começa a história de sua vida pelo despertar, cada apresentação da história (*Geschichtsdarstellung*) deve começar pelo despertar, e deve tratar unicamente disso.[84]

Ora, o que surge desse instante, dessa dobra dialética, Benjamin chama de *imagem*. "Cada apresentação da história (*Geschichtsdarstellung*) deve começar pelo despertar", porque é uma *imagem* que o despertar libera inicialmente. Para nós, isso é o essencial. Essa é a razão pela qual, com Walter Benjamin, a história da arte recomeça tão bem: porque a imagem é, doravante, colocada no próprio centro, no centro originário e turbilhonante do processo histórico enquanto tal. Mas, por que uma imagem?

Porque na imagem o ser se desagrega: ele explode e, ao fazê-lo, mostra – mas por tão pouco tempo – do que é feito. A imagem não é imitação das coisas, mas o intervalo tornado visível, a linha de fratura entre as coisas. Aby Warburg já dizia que a única iconologia interessante, para ele, era uma "iconologia do intervalo" (*Ikonologie des Zwischenraumes*).[85] Isso se deve ao fato de que o lugar da imagem não é determinado de uma vez por todas: seu movimento visa uma desterritorialização generalizada. A imagem pode ser, ao mesmo tempo, material e psíquica, externa e interna, espacial e linguageira, morfológica e informe, plástica e descontínua... Benjamin o sugere muito precisamente em um texto em que o motivo psíquico do despertar convoca um outro motivo, desta vez espacial, do limiar, em que o próprio limiar é pensado como uma dialética da *imagem*, que libera toda uma constelação, como fogos de artifício de paradigmas. Com efeito, espaço e desejo agem ali em conjunto, a arquitetura e o rito, a troca e a morte, a visão e o cair no sono... Tudo isso figurado, tornado visível na própria linguagem, numa admirável sugestão sobre o caráter orgânico do limiar convocado pela "figurabilidade" da palavra que o nomeia, em alemão, a palavra *Schwelle*:

> *Ritos de passagem* – é assim que se chama, no folclore, as cerimônias relacionadas à morte, ao nascimento, ao casamento, à puberdade. Na vida moderna, essas transições tornaram-se cada vez menos perceptíveis e viver essa experiência tornou-se cada vez mais raro. Nós nos tornamos muito pobres em experiências de limiar (*Schwellenerfahrungen*). O adormecer talvez seja a única que nos restou (assim como o despertar). [...] As prostitutas, em contrapartida, amam as soleiras dessas portas de sonhos. É preciso distinguir cuidadosamente o limiar da fronteira. O limiar (*Schwelle*) é uma zona. As ideias de variação, de passagem de um estado a outro, de fluxo estão contidas no termo *schwellen* (encher de ar, inchar, se dilatar) e a etimologia não deve negligenciá-las. Por outro lado, importa estabelecer o contexto tectônico e cerimonial imediato que deu à palavra sua significação.[86]

Esse único texto mereceria um longo comentário, é claro. Basta-nos sublinhar que a potência da *imagem*, com o momento do *despertar* que a caracteriza, é formalmente apreendida como uma potência do *limiar*. Isso significa afirmar seu caráter ao mesmo tempo originário e sobredeterminado, imediatamente surgido e extremamente complexo. Nesse sentido, Benjamin teria, de fato, considerado a imagem como o fenômeno originário de cada "apresentação da história" (*Geschichtsdarstellung*). Devido a sua radicalidade, essa hipótese deve ser explicitada, ainda que brevemente.

Em que a imagem é, portanto, um *fenômeno originário da apresentação*? Porque ela reúne e, por assim dizer, faz explodir em conjunto modalidades ontológicas contraditórias: de um lado, a presença, de outro, a representação; de um lado, o devir daquilo que muda, e, de outro, a estase plena daquilo que permanece. A imagem autêntica será, portanto, pensada como uma *imagem dialética*.[87] Benjamin a entende, antes de tudo, sob o modo visual e temporal de uma *fulguração*: "A imagem dialética é uma imagem que fulgura", escreve ele em 1939, em seus fragmentos sobre Baudelaire.[88] E, em seus paralipomenes às teses *Sobre o conceito de história*, em 1940: "A imagem dialética é uma bola de fogo que atravessa todo o horizonte do passado."[89] Ao fazê-lo, ela desenha um espaço que lhe é próprio, um *Bildraum* que caracteriza sua dupla temporalidade de "atualidade integral" (*integraler Aktualität*) e de abertura "para todos os lados" (*allseitiger*) do tempo.[90]

Essas são as potências da imagem. Essa é, da mesma forma, sua fragilidade essencial. Potência de *colisão*, em que as coisas, os tempos são colocados em contato, "são telescopados" [*téléscopés*],[91] diz Benjamin, e desagregam-se nesse mesmo contato. Potência de relâmpago, como se a fulguração produzida pelo choque fosse a única luz possível para tornar visível a autêntica historicidade das coisas. Fragilidade disso tudo, uma vez que visíveis, as coisas são condenadas a remergulhar quase imediatamente na escuridão de seu *desaparecimento*,

pelo menos de sua virtualidade. Como na experiência individual da memória, o historiador pode "tornar-se senhor de uma lembrança tal como brilha no instante de um perigo"[92] – mas esse domínio não dura, o que significa uma outra maneira de compreender que a história, notadamente a história da arte, está sempre por recomeçar. Estamos longe do domínio estabelecido, dicionarizado, que o historiador positivista inventa para si a respeito de seus objetos de conhecimento. Os objetos do conhecimento histórico são objetos *passados*; são também, e pela mesma razão, objetos que *passam*.

A imagem autêntica do passado aparece somente num relâmpago. Imagem que surge apenas para se eclipsar para sempre, no instante seguinte. A verdade imóvel que está apenas à espera do pesquisador não corresponde em nada a esse conceito da verdade em matéria de história. Ele se apoia, ao contrário, no verso de Dante, que diz: é uma imagem única, insubstituível do passado que se esvanece a cada presente que não se sinta visado por ela.[93]

O que foi dito sobre o modo da "apresentação" (*Darstellung*) e de sua visualidade particular – uma luz fulgurante que nos torna visíveis às coisas, mas nos cega parcialmente e faz com que as coisas recaiam na escuridão – deve ser reconduzido no próprio plano da "história" (*Geschichte*) e da temporalidade particular que ela solicita. A imagem – a imagem dialética – constitui, de fato, segundo Benjamin, o "fenômeno originário da história" (*das Urphänomen der Geschichte*).[94] O presente de seu aparecimento oferece a forma fundamental da relação possível entre o Agora (instante, relâmpago) e o Outrora (latência, fóssil), relação da qual o Futuro (tensão, desejo) guardará os rastros. É nesse sentido que Benjamin define a imagem como "dialética em repouso" [*dialectique à l'arrêt*]:

Não se deve dizer que o passado ilumina o presente ou que o presente ilumina o passado. A imagem, ao contrário, é aquela em que o Outrora encontra, num relâmpago, o Agora, para formar uma constelação (*sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt*). Em outros termos, a imagem é a dialética em repouso (*Bild ist die Dialektik im Stillstand*). Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, contínua, a relação do Outrora com o Agora presente é dialética: não se trata de algo que se desenrola, mas uma imagem intermitente (*sprunghaft*).[95]

A imagem como "dialética em repouso"? Nessa expressão, talvez seja por engano que a palavra "dialética" soe como a mais misteriosa das duas. Com efeito, de que "repouso" se trata? Que tipo de *tempo* comanda a imagem em seu trabalho dialético? A "pausa" da qual fala Benjamin deve, primeiro, ser pensada no modo de uma *cesura*. É a imobilização momentânea, a síncope num movimento ou num devir: "A imobilização dos pensamentos, tanto quanto seu movimento, faz parte do pensamento. No momento em que o pensamento se imobiliza numa constelação saturada de tensões, surge a imagem dialética. É o corte no movimento do pensamento (*die Zäsur in der Denkbewegung*)."[96]

Mas esse corte na continuidade não é simplesmente uma interrupção de ritmo: ele faz emergir um contrarritmo, ritmo de tempos heterogêneos sincopando o ritmo da história. Interessar-se pelos "restos da história" (*Abfall der Geschichte*) não é, portanto, refletir sob o ângulo da simples negatividade, mas sob o ângulo de uma "formação" sobrevivente repentinamente tornada visível na cesura – na fratura – aberta. É a emergência de um *fóssil* antediluviano (*einer antediluvialen Versteinerung*) no curso histórico das coisas, escreve Benjamin.[97] É assim que se encontram o Agora e o Outrora: o relâmpago faz com que se percebam as sobrevivências, o corte rítmico abre o espaço dos fósseis de antes da história. O aspecto propriamente dialético dessa visão se deve ao fato de que o *choque dos tempos na*

imagem libera todas as modalidades do próprio tempo, desde a experiência reminiscente (*Erinnerung*) até os foguetes do desejo (*Wunsch*), desde o salto da origem (*Ursprung*) até o declínio (*Untergang*) das coisas.[98]

Compreende-se, agora, por que a imagem aparece no interior do próprio processo histórico? Porque a "história se desagrega em imagens e não em histórias", afirma Benjamin.[99] Porque na imagem todos os tempos dos quais é feita a história "se telescopam" e se disjuntam. Porque na imagem se condensam também todos os estratos da "memória involuntária da humanidade".[100] O tempo não desenrola a narrativa, a progressão de um "fio liso": "[...] trata-se de uma corda muito desfiada e solta em mil mechas, que pende como tranças desfeitas; nenhuma dessas mechas têm lugar determinado enquanto não forem todas retomadas e trançadas no penteado."[101] Como a imagem, o tempo se debate no nó reptilíneo da forma e do informe.

Quais as consequências que esse ponto de vista traz para a própria compreensão da historicidade? Colocar a imagem no coração do tempo não significa perder seu fio, não significa *desmontar o curso da história*? Não significa introduzir o *disseminado* nas ciências históricas e, pior, dedicá-las ao *incontrolável* de tudo o que a palavra "imagem" implica: fantasma e fantasia, notadamente?[102] Mas é esse o preço a pagar pela "revolução copérnica" da história: levar em conta os processos da memória, logo, do inconsciente e da imagem, obriga a um deslocamento radical da *razão na história* hegeliana. Não é mais ao fio do Espírito absoluto,[103] mas às mechas desfiadas de imagens muito relativas que se constrói e se desconstrói a historicidade. Não é mais em nome da eterna presença da Ideia, mas em nome de frágeis sobrevivências – psíquicas ou materiais – que o passado deve ser "atual".[104] Não é mais o universal que se realiza no particular, mas o particular que, sem síntese definitiva, dissemina-se por toda parte.

Em resumo, a famosa *astúcia da razão*, em Hegel,[105] deverá ser, a partir de agora, pensada – ou contrapensada – com o motivo mais inconsciente de um tipo de desrazão na história, que traz consigo a *astúcia da imagem*, sua essencial, sua "incontrolável" malícia.

CONHECIMENTO PELA MONTAGEM

A imagem seria, portanto, a malícia na história: a *malícia visual do tempo* na história. Ela aparece, torna visível. Ao mesmo tempo, ela desagrega, dispersa aos quatro ventos. Ao mesmo tempo, ela reconstrói, cristaliza-se em obras e em efeitos de conhecimento. Ritmo curioso, de fato: um regime sempre duplicado. Nada o expressa melhor, talvez, do que o verbo *desmontar* [*démonter*]. Poder-se-ia-se dizer que *a imagem desmonta a história* assim como o raio desmonta o cavaleiro, o faz cair de seu cavalo. Nesse sentido, o ato de desmontar supõe o desconcerto, a queda: a palavra "sintoma" não está muito distante. Uma imagem que me desmonta é uma imagem que me interrompe, me interpela, uma imagem que me deixa confuso, privando-me momentaneamente de meus recursos, faz-me perder o chão. No vocabulário da caça, um pássaro "desmontado" é aquele cuja asa foi quebrada por um projétil e que cai rodopiando no chão, sem socorro. Um mar "desmontado"[106] é um mar perigoso, agitado pela tempestade.

Entretanto, a *imagem desmonta a história* em outro sentido: ela a desmonta como se desmonta um relógio, ou seja, como se disjunta minuciosamente as peças de um mecanismo. Enquanto isso, o relógio para de funcionar, é claro. Entretanto, essa parada – *die Dialektik im Stillstand* – provoca um efeito de conhecimento que, de outra forma, seria impossível. Pode-se desmontar as peças de um relógio para aniquilar com o insuportável tique-taque da contagem do tempo, mas também para entender melhor como funciona, e até mesmo para consertar o relógio defeituoso. Esse é o duplo regime descrito pelo verbo *desmontar*: de um lado, a queda turbilhonante, de outro, o discernimento, a desconstrução estrutural.

Deve-se compreender tudo isso ao mesmo tempo, quando Benjamin afirma que a imagem dialética não é "algo que se desenrola, mas uma imagem intermitente [*sacadée*] (*sprunghaft*)".[107] Esse adjetivo faz literalmente ressurgir o ritmo turbilhonante da origem – o *Ursprung* como "turbilhão no rio"[108] – e, no mesmo movimento, impõe-se a ideia de um "salto" (*Sprung*) em que se desmontaria o mecanismo do tempo... Como um filme que não seria projetado na velocidade adequada e cujas imagens apareceriam de forma intermitente, deixando entrever seus fotogramas, isto é, sua descontinuidade essencial: nesse momento – momento em que a ilusão da continuidade se desagrega – compreender-se-ia, enfim, de que "mônadas", vinte e quatro por segundo, um filme é realmente feito.

Não estaria Benjamin, nesse ponto, um pouco além das reflexões propostas por Marc Bloch, quando este falava em *remontar* [*remonter*] o fio – ou melhor, o filme – da história?[109] Remontar o curso do contínuo não seria, justamente, ir ao encontro de seus acidentes, de suas bifurcações, de suas descontinuidades? De seus turbilhões, onde o próprio curso – o devir histórico – se *desmonta* em intermitências, em quedas d'água? É, de fato, de *montagem* ou de re-montagem que se deve falar, consecutivamente, para qualificar a própria operação histórica: enquanto procedimento, a montagem supõe a *desmontagem*, a dissociação prévia do que foi construído, daquilo que, em resumo, ela apenas *remonta*, no duplo sentido da anamnese e da recomposição estrutural. Refundar a história sobre um movimento "a contrapelo" significava, portanto, apostar num *conhecimento pela montagem*, tendo feito do *não saber* – a imagem ressurgente, originária, turbilhonante, intermitente, sintomal – o objeto e o momento heurístico de sua própria constituição. Não é de se surpreender, então, que a montagem como método e como forma de conhecimento seja assim reivindicada por Benjamin ao longo do *Passagens*:

> Esse trabalho deve desenvolver ao mais alto grau a arte de citar sem aspas. A teoria dessa arte está em correlação estreita com a da montagem (*Montage*). [...] O método desse trabalho: a montagem literária (*Methode dieser Arbeit: literarische Montage*). Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não vou roubar nada de precioso nem me apropriar das fórmulas espirituosas. Mas sim, dos andrajos, dos restos (*die Lumpen, den Abfall*): não quero fazer o inventário disso, mas permitir-lhes obter justiça da única maneira possível: utilizando-os (*sie verwenden*).[110]

Primeiramente, há nessa afirmação uma autêntica modéstia de historiador-filólogo. Benjamin terá escolhido abordar toda a complexa realidade cultural – Paris no século 19, por exemplo – através da recusa da síntese e pelo evidenciamento de uma miríade de *documentos* singulares, minúsculos, em sua maior parte: aqueles mesmos que são, em geral, negligenciados pelas grandes construções históricas. Mas o historiador-filósofo dos "andrajos", dos "restos" da observação, também sabe que, entre a pura dispersão empírica e a pura pretensão sistemática, é preciso restituir aos restos seu valor de uso: "utilizando-os", ou seja, restituindo-os em uma *montagem*, a única capaz de lhes oferecer uma "legibilidade" (*Lesbarkeit*).

A montagem aparece como operação do conhecimento histórico na medida em que caracteriza também o objeto desse conhecimento: o historiador *remonta* os "restos", porque eles próprios apresentam a dupla capacidade de *desmontar* a história e de *montar* junto os tempos heterogêneos, Outrora com Agora, sobrevivências com sintomas, latências com crises... Não se pode jamais separar o objeto de um conhecimento e seu método – ou seja, seu estilo:

> Um método científico caracteriza-se pelo fato de que, ao encontrar novos objetos, ele desenvolve novos métodos. Exatamente como a forma em arte é caracterizada pelo fato de que, ao conduzir a novos

conteúdos, ela desenvolve novas formas. Apenas para um olhar externo é que a obra de arte tem uma única forma, e que o tratado possui apenas um único método.[111]

Mas em que a montagem difere de uma construção epistêmica padrão? O que autoriza Benjamin a reivindicar o "princípio construtivo" da montagem, ao mesmo tempo que rejeita as "construções da história", comparadas a "ordens militares que atormentam e colocam na caserna a verdadeira vida"?[112] A resposta impõe-se em um duplo nível. De um lado, o que constrói a montagem é um *movimento*, seja ele "intermitente": é a resultante complexa dos polirritmos do tempo em cada objeto da história. De outro, o que torna visível a montagem – seja de maneira "intermitente", logo, parcial – é um *inconsciente*. Benjamin escreve, assim, que seu *Passagens* é uma "tentativa para radicalizar a tese de Giedion [segundo o qual] a construção [como "princípio de montagem" (*Prinzip der Montage*)] desempenha o papel do inconsciente no século 19".[113]

Desde 1928, Ernst Bloch qualificava o método benjaminiano de "montagem surrealista aplicado à filosofia".[114] Mais tarde, Adorno e outros comentadores – entre eles Rolf Tiedemann, seguido de Rainer Rochlitz – teriam visto nessa qualificação "estética" uma importante limitação, até mesmo uma aporia quanto à validade "científica" da história, segundo Benjamin.[115] Confinada à oposição trivial do "objetivo" e do "subjetivo", essa inferência negativa deixa de lado, evidentemente, o essencial. A novidade da história benjaminiana se deve ao fato de ter feito, decididamente, do inconsciente, um objeto para a história: o surrealismo, a esse título, é apenas um caso particular de uma mais ampla "revolução copérnica" que toca, no século 20, as noções de memória, de sujeito e de inconsciente.

Fazer do inconsciente um objeto para a história? Isso significava primeiro – famoso preceito – assumir para a cultura inteira a "tarefa de interpretação dos sonhos" (*die Aufgabe der Traumdeutung*).[116] Mas apenas um sonhador convicto pode assumir essa tarefa: o sonho não é um objeto como um outro; não somente ele designa o objeto da interpretação, mas, ainda, informa a própria posição do intérprete, sua "solicitação a interpretar".[117] Ao afirmar que "tudo aquilo em que estamos pensando deve ser incorporado, a qualquer preço, ao trabalho no qual estamos mergulhados",[118] Benjamin não faz tanto do subjetivismo uma pretensão ao conhecimento, mas reconhece, em toda associação de ideias atuais, uma *espessura temporal e cultural* das imagens "montadas" umas com as outras. Ao afirmar querer "decifrar os domínios onde somente a loucura, até o momento, cresceu abundantemente", Benjamin não faz tanto da desrazão uma pretensão ao conhecimento, mas reconhece ao historiador o dever de *interpretar a desrazão na história* – "emaranhados do delírio e do mito", escreve ele – tendo em mãos a "foice afiada da razão" e da crítica.[119]

Uma vez que a *imagem*, como potência dialética, permanece sendo a noção central de todo esse desenvolvimento, poderíamos, sem dificuldade, voltar muito atrás, até a genealogia desse problema: ele data pelo menos da época de Aristóteles e do papel atribuído à *phantasia* em todo conhecimento, inclusive o racional. A dupla referência a Goethe e a Baudelaire é certamente mais explícita. Se a imagem constitui, para Benjamin, o "fenômeno originário da história", é porque a *imaginação*, para ele, designa outra coisa além da simples fantasia subjetiva: "A imaginação não é a fantasia... A imaginação é uma faculdade [...] que percebe as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias."[120] A imaginação, a *montadora* por excelência, desmonta a continuidade das coisas somente para melhor fazer surgir "afinidades eletivas" estruturais. A imagem evidencia uma ordem de conhecimento essencial ao teor histórico das coisas. Mas, "nesse domínio, a ordem é apenas flutuação acima do abismo".[121]

Esse é o paradoxo da imagem para o historiador: ela representa, ao mesmo tempo, a *fonte do pecado* (por seu anacronismo, seu teor fantasmático, o caráter incontrolável de seu campo de eficiência etc.) e a *fonte do conhecimento*, a desmontagem da história e a montagem da historicidade. Essa é a *imagem-malícia*. Mas como Benjamin relatou essa astúcia, essa malícia? De acordo com que modelos, teóricos ou concretos? Diríamos que cada inflexão da própria palavra – essa linda palavra francesa "malícia", que Benjamin deve ter encontrado com frequência em sua arqueologia parisiense – organiza os principais paradigmas desse pensamento da imagem-tempo. A cada salto, a cada intermitência desse pensamento, encontramos significativamente a dupla inflexão – o turbilhão e a estrutura – das coisas que se desmontam, para o bem do saber e para o mal do sintoma.

O que é a malícia? Nem mais nem menos do que o poder do diabo, diria um teólogo católico. É o "espírito do mal", a partir do qual todos os pecados do mundo são cometidos (a começar pelo pecado original). Menos metafísica, a malícia designa uma disposição de espírito para fazer o mal por vias insidiosas ou uma tendência que leva a enganar o outro. Em resumo, é o *mal* manifestado no elemento da astúcia, do engodo, da inteligência mal-intencionada. Que a imagem possa ser caracterizada como uma "malícia" dialética nos sugere, em primeiro lugar, que ela surge no mundo do representado como uma "*bête noire*" tão poderosa quanto dissimulada: falar de imagem-malícia é, antes de tudo, falar de *mal-estar na representação*.

O modelo que aqui está em jogo é o *sintoma*, em seu sentido mais diretamente ligado ao mal e ao mal-estar, até mesmo à catástrofe. Uma catástrofe insidiosa: é por isso que o sintoma da histeria, esse *sintoma-imagem* por excelência, teria inquietado e fascinado a "capital do século 19" que foi Paris na sua *belle époque*.[122] Ora, enquanto os alienistas ainda viam no sintoma histérico uma malícia quase diabólica, uma "ovelha negra" para o saber medical, Freud teria compreendido o caráter operatório e verdadeiramente dialético de seus paradoxos visuais, ainda que parecessem "intermitentes" e irracionais ao observador.

Assim a famosa descrição de Freud do que Charcot havia, antes dele, designado, no ataque histérico, como uma fase de "movimentos ilógicos"; no plano metodológico, essa descrição aproxima-se surpreendentemente da configuração descrita por Benjamin sob o nome de *imagem dialética*.

> Em um caso que observei, escreve Freud, a doente segura seu vestido com a mão apertando-o contra o corpo (como mulher), enquanto com a outra mão ela se esforça para arrancá-lo (como homem). Essa simultaneidade contraditória condiciona, em grande parte, o que a situação tem de incompreensível e, entretanto, tão plasticamente figurada na crise; logo, ela se presta perfeitamente à dissimulação do fantasma inconsciente que está operando.[123]

Dialética soberana: de um lado, o *corpo desmontado* e seu turbilhão de gestos, que Charcot nomeava de "ilógicos", porque não identificava neles a linha de simetria que organizava rigorosamente – e, sobretudo, de forma dinâmica – esse conflito das duas partes do corpo. A motricidade desordenada da crise, em sua "simultaneidade contraditória", torna o sintoma "incompreensível", até mesmo diabólico, àquele que observa meramente como clínico do "quadro" e não como verdadeiro dialético da imagem. De outro, Freud analisa o sintoma sob o ângulo de um *corpo-montagem*: gesto de mulher violentada ligado a um gesto de homem violentador, vestido preso ligado a um vestido rasgado; mas também tempo de turbilhão e espetacular da crise, ligado ao tempo fossilizado e dissimulado do "fantasma inconsciente que está operando". É no momento em que o sintoma atribui ao *mal* toda a "intensidade plástica" de sua desmesura, é nesse momento que ele oferece à sua *malícia*, à complexidade de sua montagem, a ocasião de aparecer – mas como uma "imagem intermitente", é claro.

Sabemos que a palavra "malícia" denota igualmente o gesto da arte e sua prodigiosa habilidade: é a virtuosidade do mágico ou do prestidigitador que encantam os espectadores com seus maravilhosos truques tirados, como se diz tão bem, de suas "caixas de surpresa", de suas "cartolas de malícia". O paradigma complementar do *mal* seria, então, o paradigma da *arte* e de sua magia própria. A imagem dialética como "imagem-malícia" foi expressa ao longo da obra benjaminiana numa referência tão constante às artes visuais que não levá-la em conta significaria refazer o caminho inteiro dessa obra. Bastaria lembrar aqui o relevo de Andrea Pisano representando *A esperança* à porta do Batistério de Florença: "Ela está sentada e, impotente, estende os braços em direção a um fruto que lhe é inacessível. E, contudo, ela é alada. Nada é mais verdadeiro."[124] Nada é mais verdadeiro, com efeito, do que esse *movimento suspenso* que figura, ao mesmo tempo que *desmonta* e que *monta* – numa "simultaneidade contraditória tão plasticamente figurada" – a continuidade de um gesto e sua irrevocável interrupção fundida no bronze.

Da mesma forma, o exemplo da tela de Paul Klee, *Angelus novus*, apoia a célebre "tese" de Benjamin sobre a questão do progresso em história: "Vê-se ali um anjo que parece afastar-se de algo a que seu olhar, contudo, parece permanecer preso."[125] E precisamente a partir de tal *montagem* contraditória, analisada na ordem visual, que Benjamin *remontará* toda a dialética temporal do progresso e da catástrofe.[126] Muitos outros exemplos serão tomados, aqui e ali, ao campo fotográfico (Nadar, Atget) ou cinematográfico (Chaplin) – para articular a cada vez paradoxos concretos de *montagens visuais* com paradoxos teóricos de *montagens temporais*, por meio dos quais toda a filosofia do tempo é definida, segundo Benjamin. É possível ler a famosa "Pequena história da fotografia" como uma verdadeira *pequena fotografia da história*, na medida em que são discutidas as noções, capitais para todo historiador, de "época", de "precursor" ou, ainda, de "sobrevivência".[127]

Quanto ao cinema, escreve Benjamin, ele "desembaraça" – *desmonta* e *remonta* – "todas as formas de visão, todos os ritmos e todos os tempos pré-formados (*Tempi und Rhythmen... präformiert*) nas máquinas atuais, de tal maneira que todos os problemas da arte atual somente podem encontrar sua formulação definitiva em correlação com o filme".[128]

CALEIDOSCÓPIO E QUEBRA-CABEÇA: "O TEMPO SE LANÇA COMO UM *BRETZEL*..."

Há um último paradigma da malícia sobre o qual gostaríamos de insistir. Embora seja menos "grave" do que os precedentes, ele não deixa de ser fundamental. Esse paradigma pode ser lido em expressões como "relâmpago de malícia" ou "olhar cheio de malícia". É o *jogo*. É a atividade infantil que consiste em fazer – tanto com os seres quanto com as coisas – "bons truques", como se diz. Isso nos diverte loucamente: turbilhão de prazeres, espasmos de gargalhadas, situações *desmontadas*. Também ficamos orgulhosos disso: virtuosidade das brincadeiras, cálculos com segundas intenções, complexidade das *montagens* produzidas. A criança maliciosa tem a seu favor a falsa inocência e a verdadeira potência do espírito crítico, até mesmo revolucionário. Ela é tão eficiente na arte de fomentar situações (o jogo como relação) quanto na de tirar partido de suas máquinas favoritas (o jogo como objeto), a saber, os *brinquedos*.

Se por um lado o texto de Freud sobre o sintoma parece-me esclarecer a imagem-malícia sob o ângulo do mal – o de Proust a respeito do "pequeno pano de parede amarela" poderia fazê-lo sob o ângulo da arte –, por outro, é o texto de Baudelaire intitulado "Moral do brinquedo" ["Morale du joujou"] que, a meu ver, forneceria, sob o ângulo do jogo, uma expressão adequada da dialética das imagens, segundo Benjamin. É um texto admirável que se abre com uma reminiscência de infância ("Há muitos anos, – quantos? não sei dizer; isso remonta aos tempos nebulosos da primeira infância..."[129]) e termina

com uma teoria do conhecimento e da "alma dos objetos" (a expressão *puzzling question* deixando, aliás, em suspenso toda essa teoria).[130]

Entre a lembrança de infância e a *puzzling question*, o leitor terá descoberto, em cinco ou seis páginas apenas, todas as potências dialéticas do brinquedo: espetáculos feéricos variados desse "imenso *mundus* infantil", "inextricável mistura" da loja de brinquedos, com suas "formas bizarras e [suas] cores disparatadas", espaço saturado de um quarto onde o "teto desaparecia sob uma florescência de brinquedos que pendiam como estalactites maravilhosas", polaridade do brinquedo de luxo e do "brinquedo do pobre".[131] Bem antes de Schlosser e Benjamin, portanto,[132] Baudelaire teria esboçado uma antropologia desse mundo infantil sob um duplo aspecto: os brinquedos, insaciavelmente manipulados em seus "gabinetes de curiosidade", oferecem um verdadeiro *fenômeno originário* para a arte – "a primeira iniciação da criança à arte", escreve Baudelaire – tanto quanto para o conhecimento.[133]

Enquanto fenômeno originário, ele produz, sobretudo, uma dialética da imagem. Duplo regime e duplo ritmo; todo o interesse está entre o *inanimado* do objeto e a produção de sua *animação*: "Mas a charrete, o eterno drama de brincar de charrete com as cadeiras: a charrete-cadeira, os cavalos-cadeiras, os viajantes-cadeiras; apenas o cocheiro vivo! A atelagem permanece imóvel e, entretanto, ela devora com uma rapidez ardente os espaços fictícios." O caso extremo do "brinquedo vivo" – um rato verdadeiro manipulado por uma criança miserável fascina tanto a criança burguesa, do outro lado do portão, que ela deixa cair seu próprio "brinquedo esplêndido [...], envernizado, dourado, coberto de plumas e de vidrilhos" – é uma exceção que só faz confirmar a regra estrutural do morto e do vivo na ontologia infantil do brinquedo.[134]

Mas não é só isso: no brinquedo, todo o interesse está no intervalo entre o tempo da coisa *desmontada* e o tempo do conhecimento pela *montagem*. Inflexão turbilhonária: é o choque,

a necessidade de colocar em prática ou de um olhar que passa pela abertura e, logo, pela destruição:

> A maioria das crianças quer, sobretudo, *ver a alma*, alguns ao final de algum tempo de exercício, outros *imediatamente*. E a mais ou menos rápida invasão desse desejo que torna o brinquedo mais ou menos longevo. Não tenho coragem de culpar essa mania infantil: é uma primeira tendência metafísica. Quando esse desejo entrou no cérebro da criança, seus dedos e unhas ganham uma agilidade e uma força singulares. A criança gira, vira seu brinquedo, arranha, sacode, bate contra as paredes, joga-o no chão. De vez em quando, ela faz com que o brinquedo recomece seus movimentos mecânicos, algumas vezes em sentido inverso. A vida maravilhosa é interrompida.[135]

Como não ver, nessa situação exemplar, que duas temporalidades heterogêneas trabalham de concerto? Que a inflexão turbilhonante da *destruição* (sacudir o brinquedo, batê-lo contra as paredes, jogá-lo no chão etc.) acompanha-se da inflexão estrutural de um autêntico desejo de *conhecimento* (experimentar o mecanismo, relançar o movimento em sentido inverso etc.)? Como não admitir que, para *saber* o que é o tempo, é preciso *ver* como funciona o relógio da mamãe? E que, para isso, é preciso arriscar-se – ou abandonar-se ao prazer – a desmontá-lo mais ou menos ansiosamente, sistemática ou violentamente, ou seja, *quebrá-lo*? Parece-nos significativo que Baudelaire, em seu texto, tenha considerado necessário insistir naquilo que chamou de "brinquedo científico" – estereoscópio ou fenaquistiscópio, mas também telescópio, caleidoscópio ou outras lanternas mágicas.[136] Não teve o mundo dos brinquedos um papel fundador no desenvolvimento das ciências ópticas e, sobretudo, na chegada das "artes da luz e da sombra" que são a fotografia e o cinema?[137]

A própria insistência de Baudelaire, nesse sentido, ensina-nos alguma coisa a mais sobre a temporalidade do brinquedo – algo que está em prática, segundo Benjamin, em toda imagem

autêntica (em toda imagem dialética). O presente do brinquedo deve ser pensado como *originário* no sentido, não da fonte ou do arquétipo aquém das coisas, mas do turbilhão no rio do devir: a todo momento ele rompe o contínuo da história e faz se "telescopar" – desmontagem e montagem misturadas – um passado da *sobrevivência* com um futuro da *modernidade*. A sobrevivência? Ela se exprime no caráter sempre arqueológico e reminiscente da infância, de acordo com Benjamin.[138] Destrói por um tempo o tempo do calendário, ela nos dá acesso ao "despertar" do imemorial: "Tudo o que é antigo pode tornar-se um brinquedo", escreve muito justamente Giorgio Agamben.[139] A sobrevivência faz com que os objetos reatem com o mundo da "magia", do "animismo" e do "demoníaco" – todo esse vocabulário comum à antropologia das práticas sociais, segundo Tylor, à antropologia das imagens, segundo Warburg e à antropologia da história, segundo Benjamin.[140] Quanto à modernidade, ela está indicada por toda parte – na *Arte romântica* como no *Passagens* – onde a infância é descrita como um estar-lá protendido para o futuro e a "novidade".[141]

A fenomenologia do brinquedo terá, portanto, permitido a Benjamin, *via* Baudelaire, articular melhor o duplo regime temporal da própria imagem, essa "dialética em repouso" produtora de uma visualidade ao mesmo tempo "originária" (*ursprünglich*) e "intermitente" (*sprunghaft*), ao mesmo tempo turbilhonante e estrutural: voltada para a *desmontagem* da história tanto quanto para a *montagem* de um conhecimento do tempo mais sutil e mais complexo.

Assim, quando Benjamin fala da imagem dialética como um processo em que "o passado é telescopado pelo presente" (*Telescopage der Vergangenheit durch die Gegenwart*),[142] ele certamente utiliza a palavra telescopagem, uma de suas favoritas, consciente do duplo paradigma que se encontra ali reunido: de um lado, o valor de *choque*, de violência, de engavetamento – catastrófico ou sexual –, em resumo, o valor de *desmontagem* sofrida, nesse momento, pela ordem das coisas; de outro, o valor de *visibilidade*, de conhecimento, de distanciamento, em resumo,

valor de *montagem* do qual beneficiam, graças ao telescópio, a visão de perto e a visão de longe. O uso corrente do verbo "telescopar" tende a nos fazer esquecer essa dupla significação.[143] Mas a criança de Baudelaire, por sua vez, se divertirá loucamente ao conjugar todas as significações entre elas: essa criança ficará maravilhada em ver as crateras da lua (tão longe dela) na luneta (tão próxima, na sua mão); ela também ficará feliz em ver as duas partes do objeto deslizarem sexualmente uma na outra (uma maneira de fazer e desfazer o foco, à vontade). E acabará, talvez, no auge da curiosidade, por quebrar o próprio aparelho.

Benjamin parece ter igual afeição pela palavra *caleidoscópio*. Ele conhecia bem o papel desse brinquedo óptico na cultura visual do século 19: inventado em 1817, o caleidoscópio fez furor em Paris de 1818 a 1822, em concorrência direta com o famoso *quebra-cabeça chinês*.[144] Alphonse Giroux, que depositou uma patente em maio de 1818, apresentou o caleidoscópio sob o nome de "transfigurador", ou ainda de "luneta francesa" (Figura 5).

> O transfigurador ou caleidoscópio é uma espécie de luneta, cuja extremidade que toca o olho é armada com uma lente de vidro e cuja extremidade oposta é dotada de uma lente fosca. No espaço situado entre esta última lente e um terceiro vidro colocado a uma polegada e meia do precedente, introduzimos objetos de pequeno volume, como pedaços de pano de diferentes cores, conchas, pedras falsas etc. Ao se misturarem, esses objetos se combinam diante dos olhos de mil maneiras curiosas sempre regulares e nunca semelhantes, efeito que é produzido pela reunião de três vidros em forma de triângulo que dominam todo o comprimento do tubo. Esses vidros são revestidos, do lado externo, com um pedaço de tecido ou de papel de cor escura, de maneira a produzir, do lado interno, o efeito de um espelho. Ao se refletirem nessa tripla superfície, os objetos reunidos na extremidade do tubo apresentam, com ajuda do movimento de rotação dado ao instrumento, combinações agradáveis e variadas.[145]

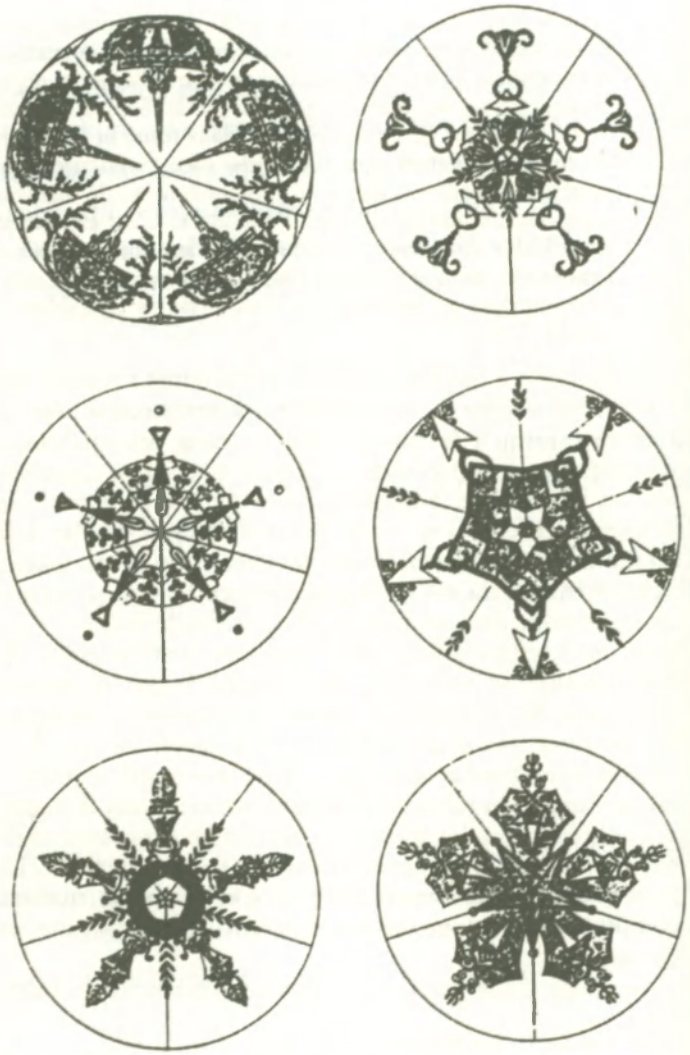


Figura 5 - Alphonse Giroux, *O transfigurador, ou a luneta francesa* [*Le transfigurateur, ou la lunette française*], 1818. Patente da invenção do caleidoscópio, detalhes. Paris, Institut nacional de la Propriété industrielle.

Essa caixa de malícias visual terá cumprido perfeitamente o seu ofício dialético: como "brinquedo científico" será encontrada até o fim do século 19 nos catálogos de óptica e de "precisão".[146] Como máquina de encantar, será encontrada, na mesma época, como acessório da "magia branca" e instrumento

de prestidigitação.[147] Ultrapassando essa montagem anacrônica de cientismo e magia, característica do século em geral, Benjamin terá retirado desse *modelo óptico* uma lição ainda mais profunda. Pois, nas configurações visuais sempre "intermitentes" do caleidoscópio, encontram-se mais uma vez o duplo regime da imagem, a polirritmia do tempo, a fecundidade dialética. O *material visual* do caleidoscópio – aquilo que é disposto no tubo, entre o vidro opaco e o vidro interior – é da ordem do resto e da disseminação: pedaços de tecido desfiados, conchas minúsculas, vidrilhos amassados, mas também penas em trapos ou ciscos de todos os tipos... O material dessa imagem dialética é, portanto, a matéria como dispersão, uma *desmontagem errática* da estrutura das coisas.

O valor teórico dessa primeira particularidade do caleidoscópio deve ser compreendido em relação à concepção benjaminiana do historiador como trapeiro [*chiffonnier*] (*Lumpensammler*): "Criar a história com os próprios detritos da história" – lembremo-nos que é essa a epígrafe da seção do *Passagens* dedicada à pintura e à modernidade.[148] Não apenas "o bom Deus [da história] está nos detalhes", como o dizia Aby Warburg, mas ele também parece se comprazer nos restos, na poeira. Isso é tão verdadeiro que descobriremos "na análise do breve momento singular o cristal do acontecimento total": isso é tão verdadeiro que a "visibilidade" (*Anschaulichkeit*) do tempo passa, primeiro, pela disseminação de seus rastros, de seus resíduos, de suas escórias, de todas as coisas minúsculas que, em geral, constituem os restos da observação histórica.[149] A *borra do tempo*, ouso dizer. Não é de se surpreender que Walter Benjamin tenha constituído desde 1918 – de acordo com o depoimento de Ernst Bloch – uma pequena coleção de imagens "que datam da época da lente de aumento: gotas d'água, cabeças de moscas, poeira...".[150]

No caleidoscópio, os ciscos dos pequenos objetos são erráticos, mas eles estão fechados numa caixa de malícias, uma caixa inteligente, uma caixa com estrutura e visibilidade. Lente ocular, vidro opaco e pequenos espelhos habilmente dispostos no tubo transformam, assim, a disseminação do material – disseminação,

embora reconduzida, renovada, confirmada a cada movimento do objeto – em uma *montagem de simetrias* multiplicadas. Nesse momento, os aglomerados tornam-se formas, essas "formas reluzentes e variadas" das quais todos os textos da época falam abundantemente. Mas, nessa mesma variedade, o espectador não pode nunca esquecer, ao sacudir o aparelho para uma nova configuração, que a própria beleza das formas deve seu princípio constitutivo ã disseminação e à aglomeração, sua permanente condição de negatividade dialética. A magia do caleidoscópio reside nisso: a perfeição fechada e simétrica das formas visíveis deve sua riqueza inesgotável à imperfeição aberta e errática de uma poeira de detritos.

Ora, essa fenomenologia do caleidoscópio exprime não somente a estrutura da *imagem* – sua dialética, seu duplo regime –, mas ainda a própria condição – condição igualmente dialética, duplo regime – do *saber sobre a imagem* e sobre a arte em geral. Temos que voltar até a epígrafe do primeiro grande livro de Benjamin, sobre *O conceito de crítica estética no romantismo alemão*, publicado em 1920, para compreender o papel verdadeiramente seminal desse batimento dialético do aglomerado e da configuração:

> Antes de tudo [...] o analista deveria investigar, ou melhor, procurar saber se tem realmente que fazer uma misteriosa síntese (*mit einer geheimnisvollen Synthese*) ou isso do qual ele se ocupa não passa de um aglomerado, uma justaposição (*eine Aggregation sei, ein Nebeneinander*), [...] ou, ainda, como seria possível modificar (*modifiziert*) tudo isso.[151]

Essa frase é uma citação de Goethe. Como se surpreender? Não é o problema por excelência da *morfologia* que, em toda imagem, é colocado pela dialética do aglomerado e da síntese? Quer se trate de história natural, ou de história da arte, Goethe, como se sabe, não cessou de explorar as relações do disseminado e do configurado.[152] Basta folhear o texto de Goethe intitulado *A metamorfose das plantas* para ver se sucederem justaposições

de elementos erráticos ou sistemas de simetrias, concêntricas ou arborescentes – caleidoscópicas, em todo caso – que as flores nos mostram como tantos enigmas formais ou biológicos[153] (Figuras 6-7).

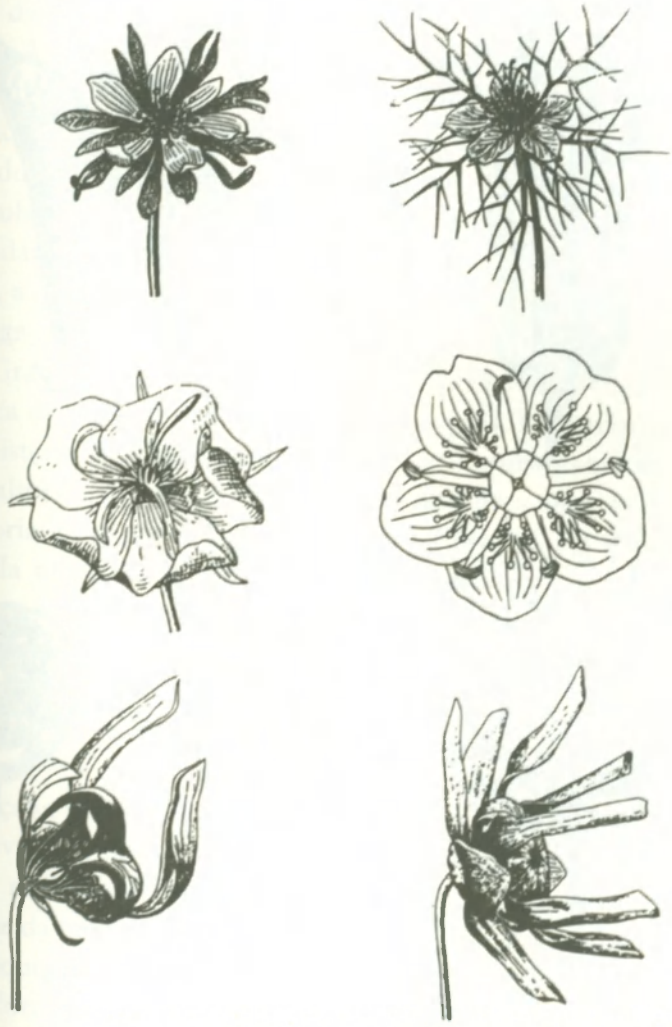
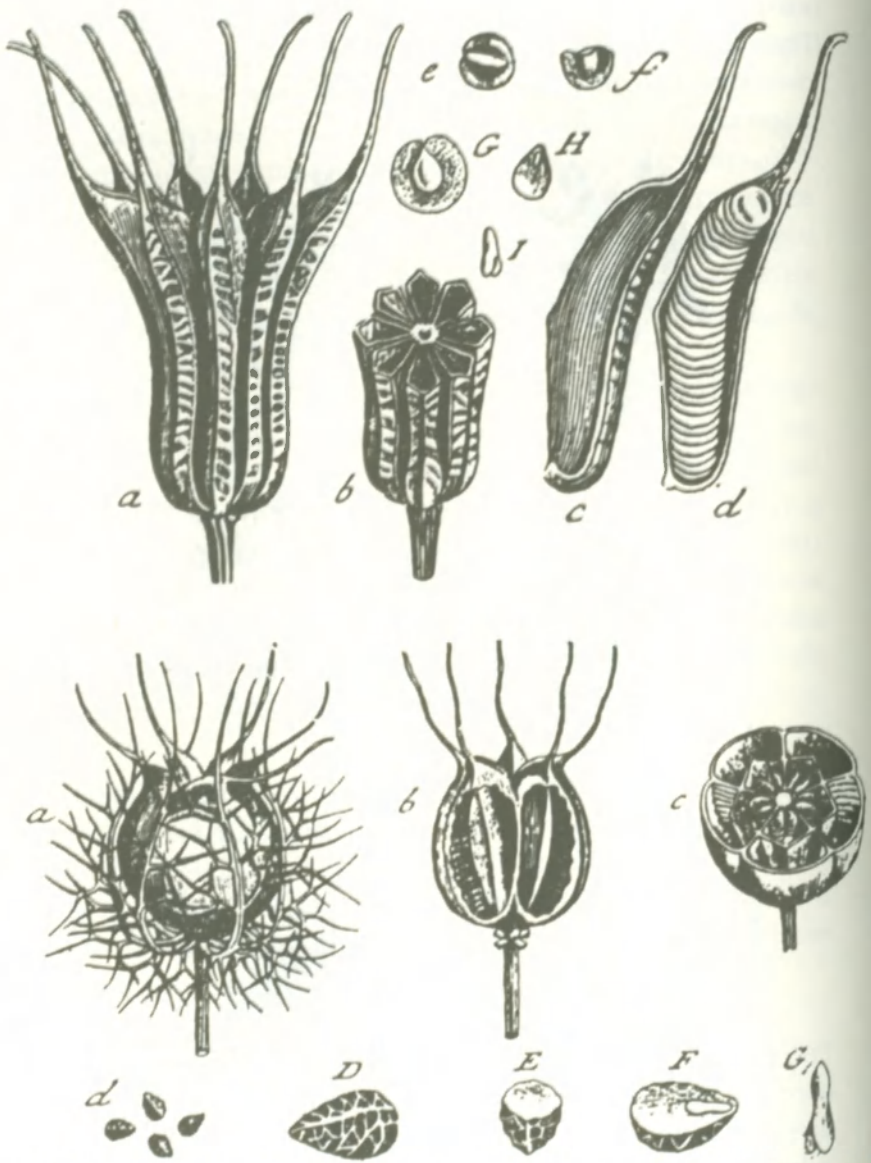


Figura 6 - J. W. Goethe, *A metamorfose das plantas*, 1790. Figuras dos parágrafos 34 ("Formação do cálice"), 51-52 ("Nectários"), 67-73 ("Formação do estilo").



Figuras 7a e 7b - J. W. Goethe, *A metamorfose das plantas*, 1790. Figuras do parágrafo 80 ("Das frutas").

Não por acaso, a tentativa de uma arqueologia visual do século 19, no *Passagens*, reserva um lugar bem preciso a esses paradoxos botânicos neogoetheanos: eles se articulam diretamente ao "inconsciente da visão" evocado por Giedion sob o ângulo da construção e, doravante, radicalizado – não menos que dialetizado – sob o ângulo da desmontagem e da montagem. As análises benjaminianas sobre o "sadismo gráfico" de Grandville, por exemplo, demonstram uma atenção particular dedicada ao papel que desempenham, em sua obra, todos os estados da morfologia vegetal. Pensemos na série de gravuras intituladas *Uma revolução vegetal*, ou ainda *As flores animadas*, que datam de 1846:[154] o aglomerado (o feixe de pobres aspargos), a detumescência (nabo murcho) ou o eriçar das superfícies (urtiga colérica, cardo inaproximável), tudo isso se desenvolve em Grandville como uma verdadeira heurística da eficácia alegórica das formas naturais. Nessas gravuras, Benjamin vê toda "a história secularizada e integrada ao contexto natural, tão brutalmente quanto ela [havia] sido trezentos anos antes pela alegoria"; um pouco mais acima, ele escreveria que Grandville insufla uma "alma" aos objetos na medida em que anima as formas naturais "da vida dos fetiches".[155]

Grandville mostrou todo o alcance dessa troca perversa entre formas da natureza e "fetichismo da mercadoria" – a esse título, aliás, Benjamin o considerava como um "bruxo" da publicidade nascente[156] – numa famosa gravura de 1844, cujo longo título começava pelas palavras "plantas marinhas" e terminava por "escovas, pompons, mechas de cabelo e gramas" (Figura 8). Lado malicioso-divertido dessa imagem: os instrumentos de toalete da burguesia parisiense – pentes, escovas, perucas, topetes, leques – são aqui representados como uma série de plantas com formas exóticas, colocadas sobre uma falésia diante de algum mar longínquo. Lado malicioso-crítico: esses acessórios do coquetismo formam, sobretudo, uma botânica social da sala de banhos, os *Urformen* por excelência do corpo burguês como adereço de si mesmo.

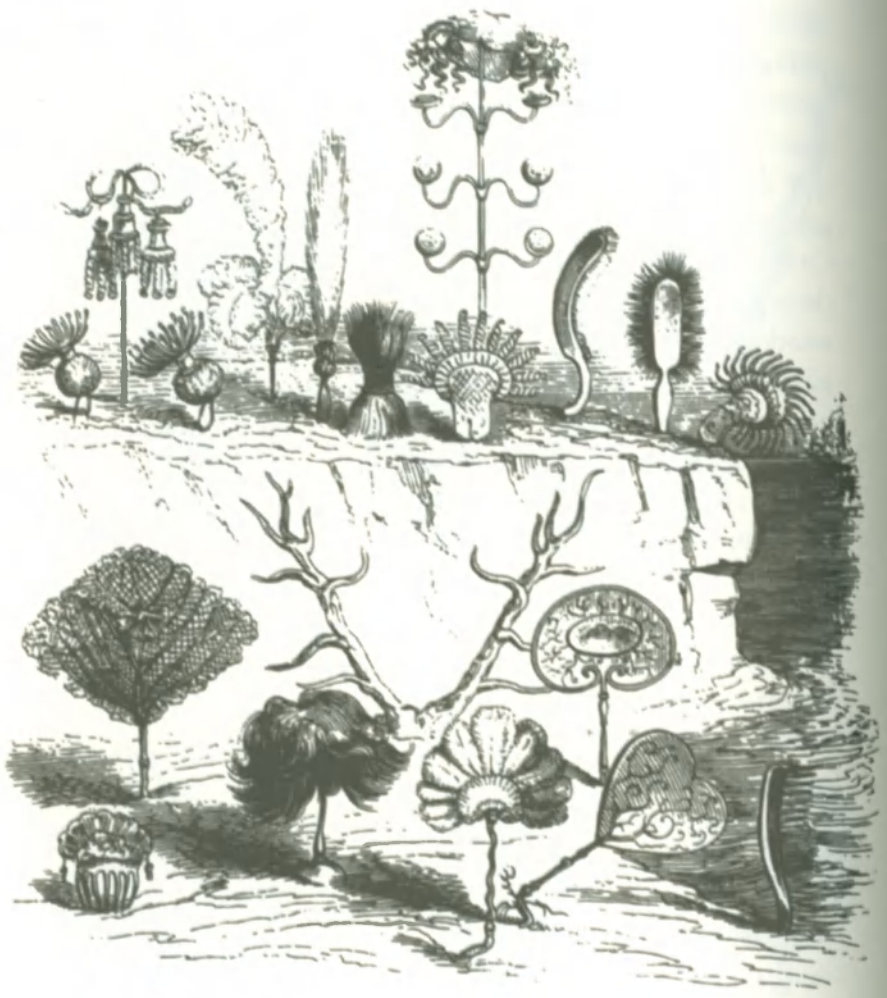


Figura 8 - Grandville, *Plantas marinhas, uma reprodução exata das rendas, escovas, pompons, mechas de cabelo e gramas* [*Plantes marines, une reproduction exacte des dentelles, brosses, pompons, toupets et gasons*], 1844. Gravura da serie *Uma tarde no Jardin des Plantes* [*Un après-midi au Jardin des Plantes*], 123 x 110 cm.

É ainda do *Urformen* que tratará um breve, mas magnífico texto escrito por Benjamin, em 1928, intitulado "Da novidade das flores" ["Du nouveau sur les fleurs"].[157] Grandville é nele evocado por sua arte de fazer "surgir do reino vegetal o cosmos

inteiro".[158] Mas a noção de "forma originária" vem, mais diretamente, da obra da qual esse texto é a resenha: os *Urformen der Kunst* (*Formas originárias da arte*) de Karl Blossfeldt, obra que não elabora de forma alguma uma teoria morfológica da arte, que tampouco é um sábio comentário de Goethe, mas que se apresenta simplesmente como uma coletânea de cento e vinte fotografias de plantas.[159] Falsa simplicidade, pois a própria estrutura da coletânea – coleção, sucessão, montagem – não compromete nada menos, segundo Benjamin, do que nossa própria "imagem do mundo":

> [...] será preciso, nas cento e vinte pranchas desse livro, colocar a mesa para [receber] uma multiplicidade de olhares e de espectadores. Pois não queremos poucos amigos diante dessa obra rica, que é pobre somente de palavras. Mas é preciso honrar o silêncio do investigador que propõe, nessa obra, suas imagens. Talvez seu saber seja do tipo que deixa mudo aquele que o possui. E, nesse sentido, o *savoir-faire* (*Können*) importa mais do que o saber (*Wissen*). Aquele que reuniu essa coleção de fotos de plantas agiu com mão de mestre. Ele fez sua parte ao coletar o inventário de nossas percepções (*Wahrnehmungsinventar*): isso mudará nossa imagem do mundo (*Weltbild*) numa medida ainda imprevisível.[160]

Eis então que uma coleção de imagens *muda*, reunidas de acordo com uma certa lei das formas, produz um efeito de *conhecimento visual* capaz de "mudar nossa imagem do mundo numa medida ainda imprevisível". Essa frase escrita em novembro de 1928 nos faz lembrar que, nesse momento, Aby Warburg trabalha "calado" na montagem de seu célebre atlas de imagens *Mnemosyne*, e que S. M. Eisenstein acabara de terminar a montagem de seu filme (mudo) *A linha geral* [*La Ligne générale*].[161] A admirável fórmula de Benjamin – "talvez seu saber seja do tipo que deixa mudo aquele que o possui" – ganha, nesse contexto, um valor teórico mais geral, um valor estético e epistemológico: poder-se-ia multiplicar os exemplos

de tais coleções como tantas balizas para a modernidade inteira (o próprio Benjamin evocará o valor heurístico que adquire a técnica fotográfica em Lázló Moholy-Nagy).[162]

Mas, no caso de Blossfeldt, o que se mostra assim capaz de perturbar tanto nossa "imagem do mundo"? A resposta, escreve Benjamin, encontra-se menos no "saber" produzido do que no *savoir-faire* produtor. Trata-se, portanto, de uma maneira de proceder, que não é outra senão uma certa *montagem das singularidades*. As singularidades? Elas se tornam literalmente enormes – desproporcionais, supreendentes, abrindo nosso olhar para novos territórios da visão – pela utilização sistemática do *primeiro plano* [*gros plan*], da ampliação fotográfica. É assim que as formas vegetais, isoladas de seu emaranhado natural, revelam subitamente sua beleza e complexidade singulares, ou seja, seu caráter de "formas originárias", isoladas como misteriosos fetiches na obra de Blossfeldt (Figuras 9-11).

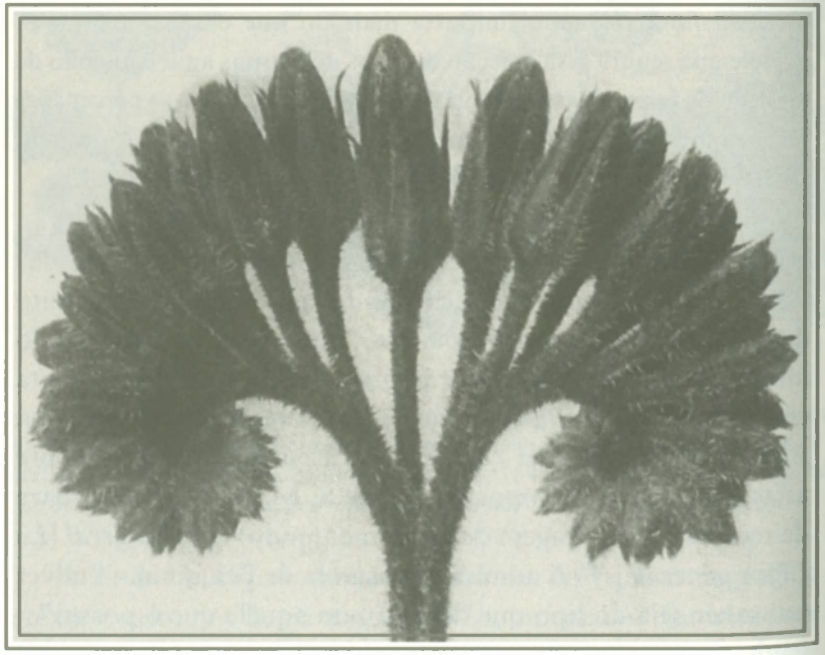


Figura 9 - Karl Blossfeldt, *Unformen der Kunst*, Berlim, 1928.
Lâmina 89: "Symphytum officinale".

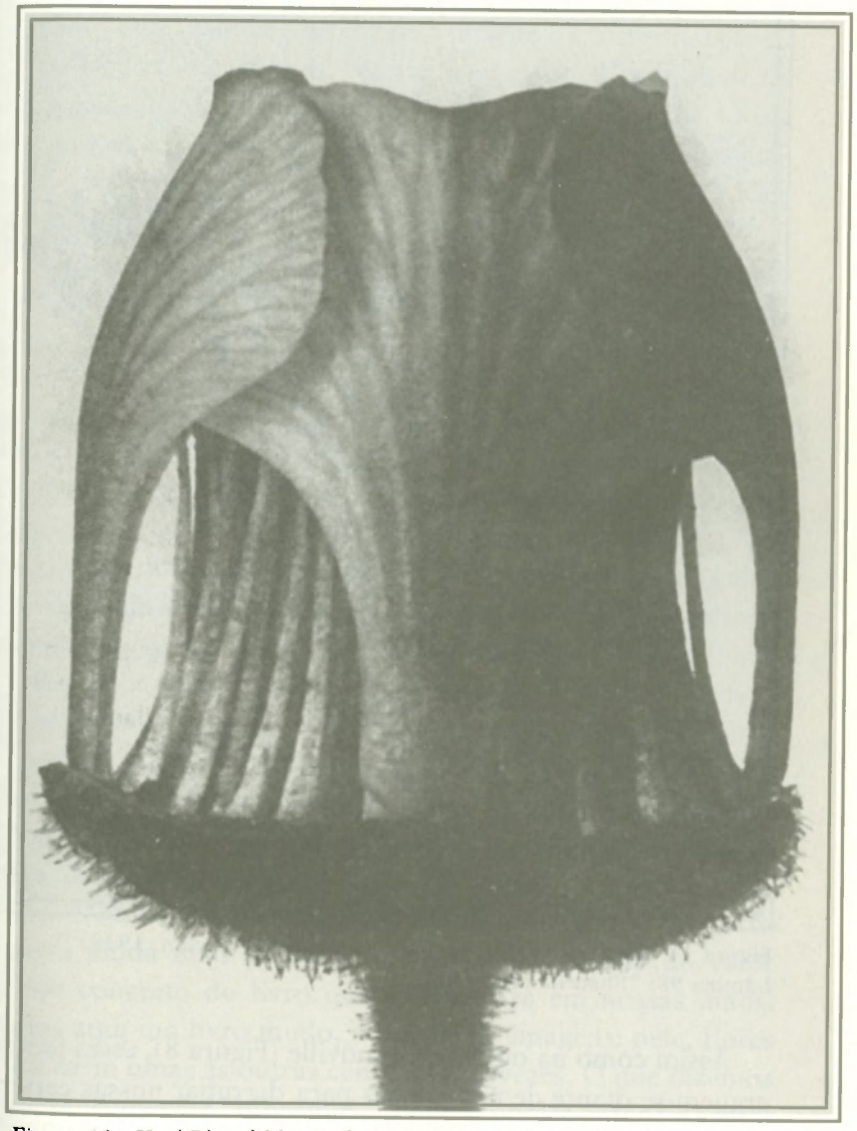


Figura 10 - Karl Blossfeldt, *Unformen der Kunst*, Berlim, 1928.
Lâmina 12: "Geum rivale".

Figura 11 - Karl Blossfeldt, *Unformen der Kunst*, Berlim, 1928.
Lâmina 98: "Phacelia tanacetifolia".

Assim como na obra de Grandville (Figura 8), esses fetiches erguem-se diante de nós apenas para derrubar nossas certezas quanto à estabilidade do mundo visível. A seu modo, as imagens de Blossfeldt são, de fato, *imagens-malícia*: seu formidável poder crítico não escapou a Benjamin e, no ano seguinte, não escapara a Georges Bataille.[163] Como nomear formalmente essa crítica? Em primeiro lugar, *a ampliação contribui para a desmontagem visual das coisas*, para a desconstrução visual do visível tal como o percebemos habitualmente. E Benjamin situou de imediato essa operação no próprio terreno da história da arte: a ampliação fotográfica do vegetal, com efeito, não deixa de ter consequências arquitetônicas e ornamentais, da mesma forma que a visão microscópica, segundo ele, teria consequências gráficas e picturais sobre obras tão "abstratas" quanto as de Klee ou de Kandinsky.[164]

Mas isso não é tudo. Se a imagem-malícia é uma imagem dialética, a *desmontagem* do visível tem, portanto, sentido apenas quando visualmente retrabalhado, reconfigurado: ele tem sentido apenas na *remontagem*, ou seja, na *montagem* do material visual obtido. Os exegetas de Benjamin, que acreditaram ter identificado em sua obra uma lamentável confusão entre os *procedimentos* fotográficos (ampliação, por exemplo) e cinematográficos (aceleração ou câmera lenta, por exemplo), não entenderam a que ponto os *processos*, para ele interessantes, atravessavam todos os domínios técnicos, estéticos e intelectuais (fotografia, cinema, pintura, arquitetura, filosofia). Benjamin interrogou-se, primeiramente, sobre a função desterritorializante desses processos: assim, ele brinca sem complexos ao aproximar o "grande plano" [*gros plan*] fotográfico e a "câmera lenta" cinematográfica que, em alemão, diz-se justamente *Zeitlupe*, a "lupa temporal" – algo como uma máquina para aumentar visualmente o tempo.[165]

No caso de Blossfeldt, essa "confusão" recebe uma justificativa ainda mais precisa: ela pode ser deduzida do valor de uso concreto do livro que se encontra em nossas mãos. Temos aqui um livro mudo, um livro de imagens: nele, flores se sucedem umas às outras cento e vinte vezes. O que fazemos espontaneamente? Folheamos. O que acontece então? As imagens se tornam *intermitentes*. Suas diferenças se animam, suas analogias e seus contrastes descrevem um tipo de metamorfose ofegante, de acordo com um movimento que nunca é contínuo.

De certa forma, cada imagem tornou-se um fotograma isolável de um filme experimental sobre as formas vegetais, um filme que desenrolaríamos e ao qual assistiríamos com as mãos. Uma maneira de descobrir que *folhear contribui para a remontagem visual das coisas*. Eis aqui a imagem dialética:

> Que o crescimento de uma planta seja filmado de forma acelerada ou que sua forma seja mostrada quarenta vezes ampliada, novos mundos de imagens (*Bilderwelten*) jorram, como gêiseres, em lugares cuja existência (*an Stellen des Daseins*) estávamos longe de imaginar. Essas fotografias revelam, na existência das plantas, todo um tesouro insuspeitável de analogias e de formas (*Analogien und Formen*). Apenas a fotografia é capaz disto: é preciso ampliá-las ao máximo para que essas formas se desfaçam do véu jogado nelas por nosso olhar preguiçoso.[166]

Há em tudo isso como um turbilhão no rio das formas visíveis: um salto originário (*Ursprung*), como um véu que se rasga, o acesso – ainda que parcial, intermitente (*sprunghaft*) – a um conhecimento até então ofuscado por nosso hábito das coisas. Os desenhos de Blossfeldt oferecem, desse ponto de vista, uma resposta concreta à questão colocada outrora por Goethe (e retomada por Benjamin em exergue a seu livro de 1920, acima citado): para além dos puros aglomerados, aquém de toda síntese, o *conhecimento pela montagem* faz pensar o real como uma "modificação". É um tipo de *morfogênese intermitente* cujo processo faz emergir, em alta velocidade, essas *Urformen* da arte que, segundo Benjamin, não designam "outra coisa senão as formas originárias da natureza, ou seja, as formas que jamais foram simples modelos da arte mas que, desde o início, como formas originárias, participaram de toda criação".[167]

Embora "originárias" essas formas não têm nada de "simples", nem de "puro". Pois elas testemunham um *tempo da alteração*, da perturbação: o movimento de turbilhão que produzem no tecido contínuo dos aspectos naturais, esse movimento é próprio do *sintoma*. Isto é, movimento que puxa todas as coisas para baixo.

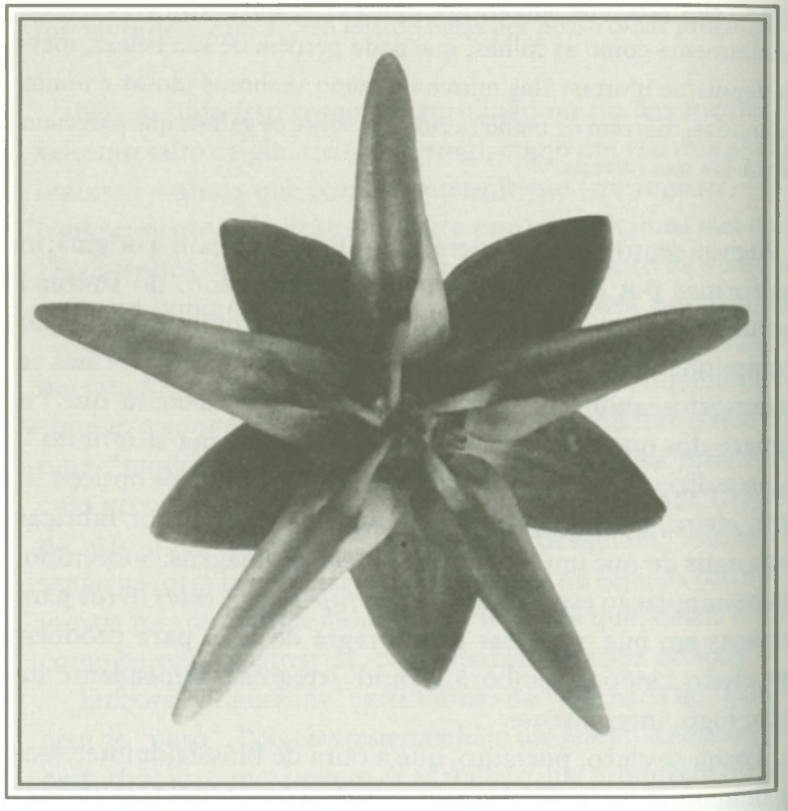
Ainda que eretas, as flores de Blossfeldt participam – Georges Bataille foi quem o percebeu e melhor o manifestou – de uma *baixeza* que torna soberano seu grão material, sua tactilidade frequentemente repulsiva – alternadamente felpuda ou horripilante, viscosa ou arrepiada –, mas, sobretudo, sua vocação para a morte, a murchar num tempo cada vez mais rápido que o desejado:

> Nenhuma dúvida há de se apresentar: a substituição das formas naturais às abstrações empregadas correntemente pelos filósofos será considerada não somente estranha, mas também absurda. Provavelmente, pouco importará que os próprios filósofos tenham recorrido com frequência, ainda que com repugnância, a termos que tomam seu valor emprestado à produção dessas formas na natureza, como quando eles falam de *baixeza*. [...] Pois essas flores não envelhecem honestamente como as folhas, que nada perdem de sua beleza, mesmo depois de mortas: elas murcham como senhoras idosas e muito maquiadas, morrem de maneira ridícula sobre os galhos que pareciam colocá-las nas nuvens.[168]

Mas as cento e vinte fotografias de flores revelam o originário das formas por outra razão: nelas, o movimento do sintoma confunde-se com um verdadeiro *jogo*, o tempo da alteração acompanha o *tempo da infância*, o tempo jovial das formas se metamorfoseando ao folhearmos a obra, de maneira que "o número dos quadros que se pode assim criar torna-se infinito", como o dizia Baudelaire, a propósito dos brinquedos ópticos.[169] Com efeito, o sábio professor Blossfeldt acabou por fabricar nada mais do que um maravilhoso livro de imagens. Sobretudo, sua manipulação espontânea é a dos *flip-books*, esses livros para crianças em que o folhear é uma regra do jogo para produzir um efeito cinético, embora sempre irregular, dependente da mão, logo, intermitente.

Torna-se claro, portanto, que a obra de Blossfeldt interessará Benjamin por sua *estrutura caleidoscópica*: nela, as formas se sucedem apenas para se transformar, as morfologias só se

mostram, só se decompõem para se metamorfosear (Figuras 12-15). Desmontagens e remontagens sempre reconduzidas, em que cada metamorfose advém num salto (*Sprung*) de página em página: a forma vegetal altera-se, desmonta-se, recompõe-se repentinamente, difere, altera-se novamente na prancha seguinte, e assim por diante, sem nenhuma lei de continuidade previsível. É nesse movimento dialético que a forma pode ser dita "originária" (*ursprünglich*). É nele também que devemos reconhecer a plasticidade, mas também a astúcia, a essencial *malícia das formas*, segundo Benjamin: "A variante é leveza e consentimento, maleabilidade (*Schmiegsame*), malícia (*Schläue*) e onipresença."[170]



Lâmina 12 - Karl Blossfeldt, *Unformen der Kunst*, Berlim, 1928.
Lâmina 69: "Asclepias speciosa".

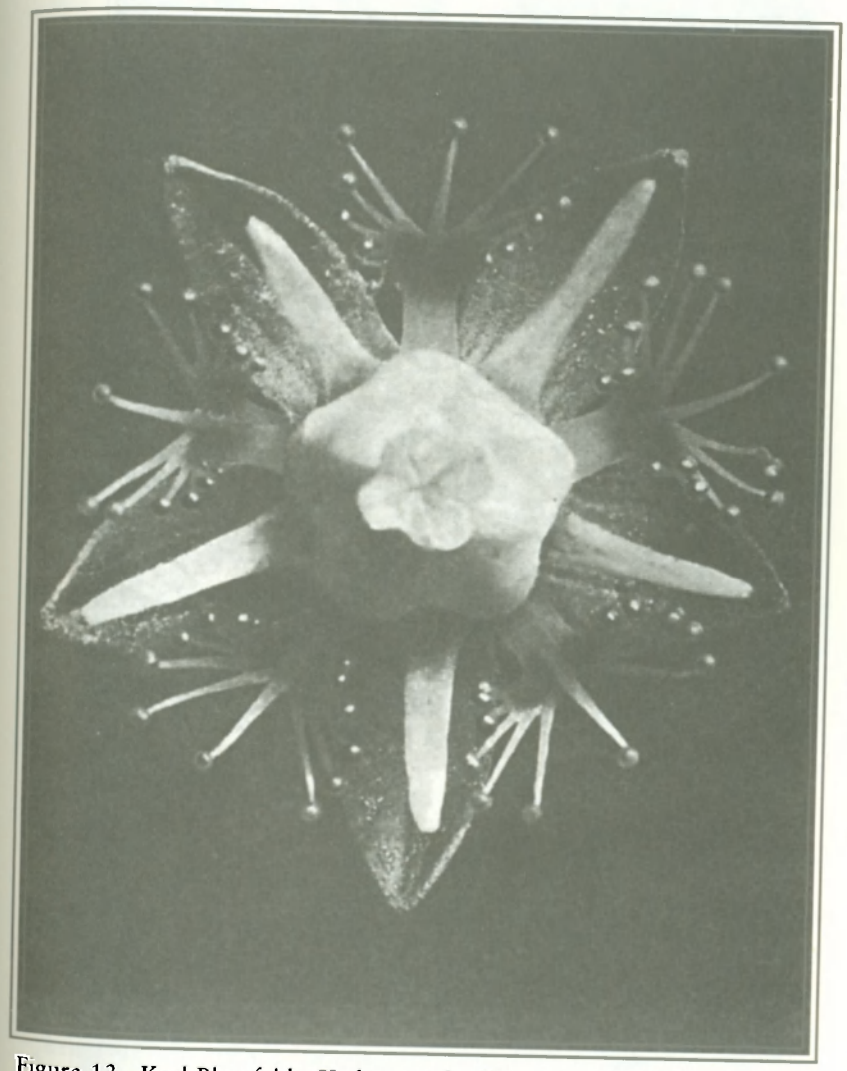


Figura 13 - Karl Blossfeldt, *Unformen der Kunst*, Berlim, 1928.
Lâmina 68: "Parnassia palustris".

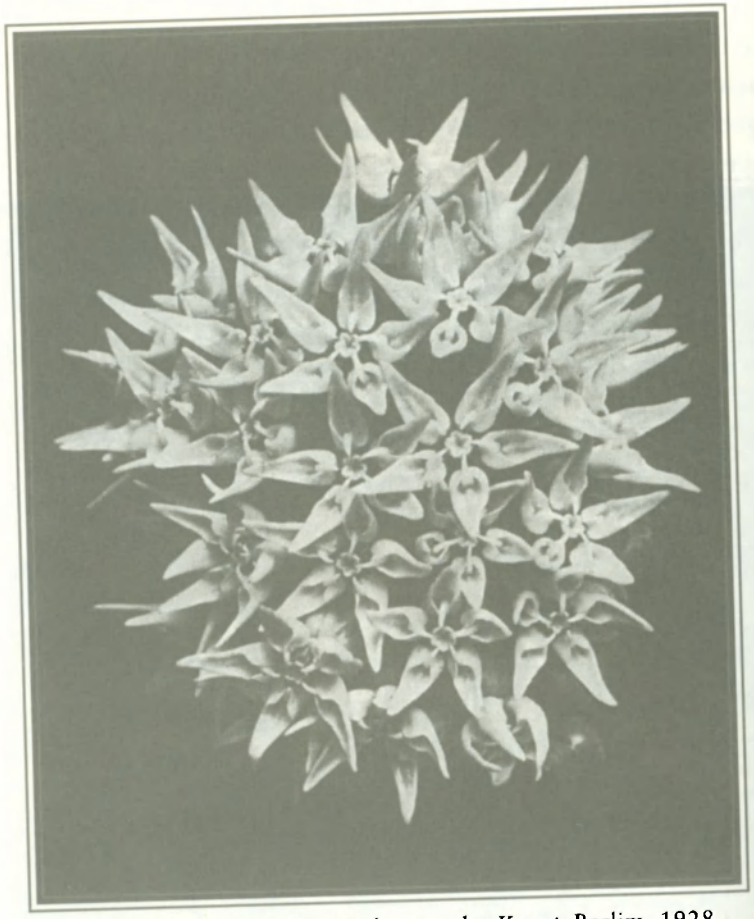


Figura 14 - Karl Blossfeldt, *Unformen der Kunst*, Berlim, 1928.
Lâmina 113: "Asclepias speciosa".

Essa estrutura caleidoscópica, insisto, em nenhum caso pode se deixar reduzir a um procedimento específico. O caleidoscópio, para Benjamin, é um paradigma, um modelo teórico. Ele surge de maneira significativa nos contextos em que a *estrutura do tempo* é investigada. Sob o ângulo da *variedade* reluzente de suas combinações, o caleidoscópio caracterizará, por exemplo, a modernidade, de acordo com Benjamin: "[...] o moderno é tão variado quanto os diferentes aspectos de um mesmo caleidoscópio."[171] Sob o ângulo da *simetria* restritiva

de seus espelhos, o caleidoscópio caracterizará o "curso da história", cujo destino, cedo ou tarde, será o de se quebrar nas mãos da criança (ou seja, do revolucionário):

O curso da história, tal como se apresenta no conceito de catástrofe, não suscita mais a pretensão do pensador do que o caleidoscópio na mão da criança que, cada vez que o gira, destrói uma ordem para fazer nascer uma nova ordem. A imagem tem direitos, boas justificativas. Os conceitos dos mestres sempre foram o espelho graças ao qual a imagem de uma "ordem" pode nascer. – O caleidoscópio deve ser quebrado.[172]

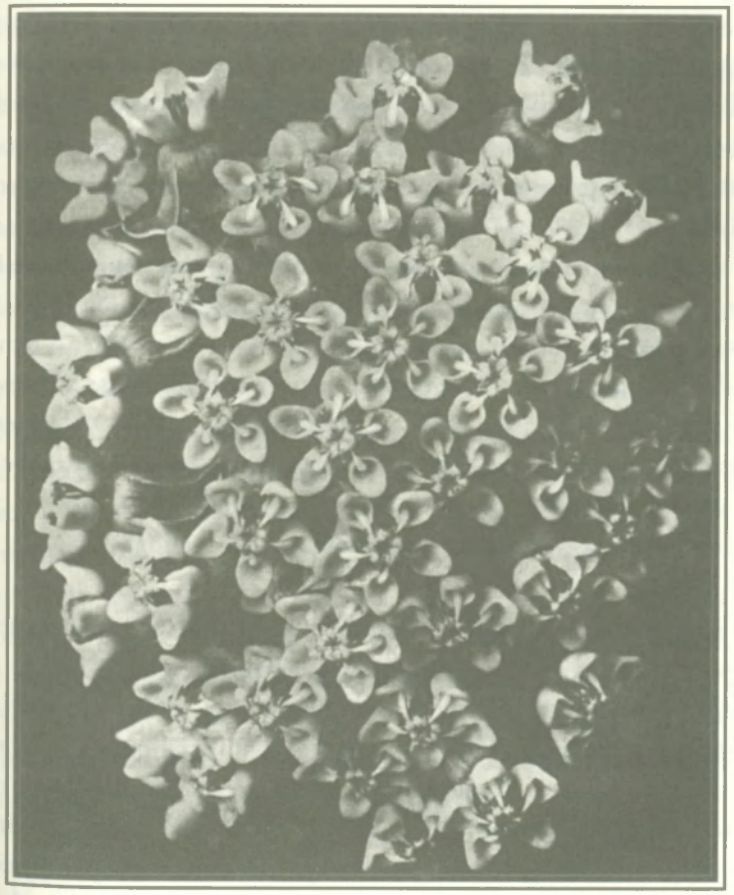


Figura 15 - Karl Blossfeldt, *Unformen der Kunst*, Berlim, 1928.
Lâmina 115: "Asclepias syriaca".

Enfim, o caleidoscópio será pensado por Benjamin sob o ângulo do *desabamento interior*, assim como os pedaços de vidro, quando agitados na luneta, fazem ver e ouvir o movimento de sua queda e de seus choques. Em texto admirável, escrito em 1932, Benjamin reforça, dessa forma, os motivos do tempo reminiscente – a memória involuntária cara a Marcel Proust –, do desmoronamento espacial – essa "queda do estar-lá" analisada por Binswanger nessa mesma época[173] – e, para terminar, da sensação corporal de uma fissura interior:

> [...] o estremecimento conduz ao desmoronamento. [...] Ninguém o sentiu de maneira mais nítida do que Marcel Proust por ocasião da morte de sua avó, que o estremeceu, mas sem que parecesse real até uma noite em que retirava seus sapatos e as lágrimas lhe vieram aos olhos. Por quê? Porque ele havia se abaixado. Assim, o corpo, que é aquele que desperta para as dores profundas, também pode se tornar aquele que desperta para o pensamento profundo. Um e outro reclamam da solidão. Para aquele que, um dia, subiu solitário uma montanha, chegou lá no alto, esgotado, para retornar em seguida, com os passos desequilibrando todo o corpo, à parte baixa da montanha, o tempo se distende, as paredes desmoronam em seu interior, e ele atravessa, aos trotes, os entulhos de instantes, como em sonho. Às vezes ele tenta parar, mas não consegue. Serão seus pensamentos que o desequilibram ou o caminho pedregoso? Seu corpo tornou-se um caleidoscópio que lhe apresenta, a cada passo, figuras moventes da verdade.[174]

Esse texto de Benjamin descreve nada mais do que a *montagem da experiência* enquanto tal. Primeiro, há a *queda do corpo*: elemento sintomal de toda experiência em que o sujeito, levado por uma corrida literalmente "catastrófica" – figurada nesse trecho pela descida da montanha, o entulho das pedras, o peso do corpo, o passo intermitente, o cansaço físico próximo do desabamento –, torna-se o *brinquedo* de seu próprio movimento. Em seguida, há o *surgimento das imagens*, elas também intermitentes, fulgurantes, renovadas a cada passo, como um *jogo* [*jeu*] psíquico com a própria queda. Há, enfim, a *constituição de um saber* – até mesmo de uma sabedoria – disso tudo: como o *alcance* [*enjeu*] do movimento de queda e do fogo de imagens reunidos. Talvez esse nó dialético explique melhor por que, em Benjamin, os motivos angustiantes, os motivos gnoseológicos e os motivos joviais se encontram com tanta frequência articulados uns aos outros.

Ora, tudo isso acaba por se articular na língua: o conhecimento pela montagem sempre apela para uma "legibilidade" do tempo, e somente a língua, diz Benjamin, "é o lugar onde é possível aproximar-se" das imagens dialéticas.[175] O que isso significa senão que a própria língua deve se ocupar da estrutura enigmática, da estrutura caleidoscópica das imagens e do tempo? "Encontrar as palavras para aquilo que temos diante dos olhos – como isso pode ser difícil. Mas, quando elas chegam, batem no real a pequenos golpes de martelo até que tenham gravado sua imagem sobre ele, como sobre uma bandeja de cobre."[176] A multiplicidade de histórias possíveis, segundo Benjamin, caminha lado a lado com a multiplicidade de línguas.[177]

E por essa razão que os motivos da montagem e do caleidoscópio apelam invariavelmente, para Benjamin, para o do *quebra-cabeça*. O quebra-cabeça evoca a obra desagregante da morte (o quebra-cabeça como arma de guerra) ou a embriaguez (o quebra-cabeça como "vinho que sobe à cabeça") – mas também, e sobretudo, o trabalho construtivo do pensamento capaz de reconstituir, como no jogo de paciência que leva o nome de "quebra-cabeça chinês", um desenho único a partir de elementos dispersos.[178] Benjamin via no quebra-cabeça chinês, muito em voga no século 19, a prefiguração desse famoso "princípio construtivo" comum à maneira moderna de escrever a história[179] e de compor obras de arte:

> O "quebra-cabeça chinês", que esteve na moda durante o Império, revela o sentido nascente do século da construção (*den erwachenden*

Sinn des Jahrhunderts für Konstruktion). Os desenhos que aparecem nos modelos de quebra-cabeça da época, sob a forma de partes rabiscadas representando uma personagem, uma construção ou uma paisagem, são uma primeira prefiguração do princípio cubista na arte plástica (A verificar: se, numa representação alegórica que se encontra no *C[abinet] d[es] E[stampes]*, o "jogo chinês" triunfa do caleidoscópio, ou inversamente).[180]

De que maneira a língua realiza a conjunção dos fragmentos dispersos e do princípio construtivo? Criando um *ritmo*: entregando-se ao tempo. Somente uma musicalidade – temas e contratemas, compassos e descompassos, *tempi* com polirritmias, timbres com texturas – permite implicar no saber do historiador os anacronismos de seu objeto.[181] Isso supõe arriscar-se no que se refere à própria maneira de *escrever a história*: nesse ponto, as crianças e os músicos ainda serão reis. "A improvisação faz a força. Todos os golpes são dados como se fosse uma brincadeira."[182] É por isso que Benjamin acabará por captar no ar a proposição de uma criança que ele vê brincar com as palavras da língua como com as peças de um quebra-cabeça chinês... Ele a notará tão escrupulosamente quanto se tivesse sido uma palavra de Heráclito:

> Imaginemos agora esse jogo [do quebra-cabeça], mas invertido, em que vemos uma frase determinada como se ela tivesse sido construída de acordo com essa regra. De repente, ela apareceria para nós como um rosto estranho, estimulante. [...] E as frases que uma criança lança ao brincar com as palavras têm verdadeiramente mais afinidade com os textos sagrados do que com a linguagem corrente dos adultos. Vejam esse exemplo que mostra a relação que estabelece entre as palavras [...] uma criança (de doze anos): "O tempo se lança como um *bretzel* na natureza" (*Die Zeit schwingt sich wie eine Brezel durch die Natur*).[183]

Que a criança logo antes citada me desculpe por este último comentário: a palavra *bretzel*, atestada em francês ao final do século 19, vem do latim vulgar *brachitella*, diminutivo de *brachita*, de *brachium*, "braço". Ela designa – por analogia de forma, até mesmo de *Urform* – um biscoito leve, em forma de 8 ou de braços entrelaçados, salgado e polvilhado de cominho. Se o colocarmos no sentido inverso, o *bretzel* desenha algo que se aparenta ao símbolo do infinito, o que daria um sentido muito profundo à frase do jovem filósofo. Mas, em realidade, não estou inteiramente de acordo. Tendo lido Benjamin, prefiro dizer que o *tempo se lança como um strudel* (esse doce folheado que contém uma preparação aromatizada à base de maçã, geralmente servido morno). Por que um *strudel*? Porque é assim que o próprio Benjamin qualifica o *tempo da origem*: "A origem é um turbilhão no rio do devir" (*im Fluss des Werdens als Strudel*).[184] *Strudel*, em alemão, é a palavra para designar o revolto, o rápido, o turbilhão – e, claro, o "enrolado de maçã"... Esta é a função heurística do prazer, o jogo com a linguagem. Benjamin escreve ainda: "O prazer que se tem do mundo das imagens [...] alimenta-se de um sombrio desafio lançado ao saber."[185] E nada é mais necessário, para o saber, do que aceitar esse desafio.

(1999)

NOTAS

[1] Dessa forma, não há verbete "Walter Benjamin", em A. Burguière (dir.), *Dictionnaire des sciences historiques*, Paris, PUF, 1986, ou na bibliografia de J. Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988. Em vinte anos dos *Annales*, o nome de Benjamin (segundo os índices de M. Grinberg e Y. Trabut, *Vingt annés d'histoire et de sciences humaines*. Table analytique des Annales, 1969-1988, Paris, Armand Colin, 1991) é citado apenas uma vez, em uma resenha, por Michael Werner, do livro de R. Kany, *Mnemosyne als Programm*. Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin, Tübingen, Niemeyer, 1987. Cf. *Annales E.S.C.*, XLIII, n. 4, p. 932-934, 1988. Enfim, o nome de Walter Benjamin não aparece de maneira significativa em nenhuma história da história da arte. Cf.

principalmente G. Bazin, *Histoire de l'histoire de l'art de Vasari à nos jours*, Paris, Albin Michel, 1986. U. Kultermann, *The History of Art History*, New York, Abaris Books, 1993.

[2] W. Benjamin, Thèses sur la philosophie de l'histoire (1940), trad. M. de Gandillac, *L'homme, le langage et la culture*, Paris, Denoël-Gonthier, 1974, p. 188. *Idem*, Sur le concept d'histoire (1940), *Écrits français*, J.-M. Monnoyer (ed.), Paris, Gallimard, 1991, p. 343, em que a expressão é: "[O historiador] deve escovar a história em sentido contrário ao do pelo reluzente da história." Citarei em geral os textos de Benjamin, a partir da tradução francesa existente. Para o texto original, refiro-me a W. Benjamin, *Briefe*, G. Scholem e T. W. Adorno (ed.), Francfort, Suhrkamp, 1966 (ed. 1978). *Idem*, *Gesammelte Schriften*, R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser (ed.) Francfort, Suhrkamp, 1972-1989.

[3] *Horripilante* no original. Em francês, como em português, o adjetivo significa "que horripila", no sentido de "provocar arrepios". Embora o adjetivo em português tenha, sobretudo, o significado de "horrorizar, apavorar, aterrar", enquanto em francês indica "agacer, exaspérer, impatienter", optamos por manter a forma "horripilante" devido à referência ao sentido fisiológico que a palavra tem em francês: "ereção dos pelos, no arrepio", garantindo assim a referência à abordagem do autor da história "a contrapelo". (N. T.)

[4] C. Coquio, Benjamin et Panofsky devant l'image, *Présence(s) de Walter Benjamin*, J.-M. Lachaud (dir.), Bordeaux, Publications du Services Culturel de l'Université Michel de Montaigne, 1992, p. 26.

[5] W. Benjamin, Lettre n. 126 à Florens Christian Rang, 9 dez. 1923, *Correspondance, I. 1910-1928*, G. Scholem e T. W. Adorno (ed.), trad. G. Petitdemange, Paris, Aubier-Montaigne, 1979, p. 294 (notemos que a formula evoca, senão, retoma textualmente um fragmento de Karl Marx em K. Marx e F. Engels, *L'idéologie allemande* [1846], trad. H. Auger, G. Badia, J. Baudrillard e R. Cartelle, Paris, Éditions Sociale, 1968, p. 108, e citado por Benjamin em *Paris, capitale du XIX^e siècle*. Le livre des passages (1927-1940), trad. J. Lacoste, Paris, Le Cerf, 1993, p. 484: "Não há história da política, do direito, da ciência etc., da arte, da religião etc.")

[6] *Ibidem*, p. 296.

[7] De acordo com M.-C. Dufour-El Maleh, *La nuit sauvée*. Walter Benjamin et la pensée de l'histoire, Bruxelles, Ousia, 1993, p. 10-36.

[8] W. Benjamin, Lettre n. 126 à Florens Christian Rang, *Correspondance, I, op. cit.*, p. 295.

[9] *Ibidem*, p. 295. Notemos que *Stoff* denota o "assunto", o "conteúdo" de uma obra de arte, mas também – e primeiramente – sua matéria. Nos dois casos, o termo se opõe a *Form*.

[10] *Ibidem*, p. 295-296.

[11] Cf. principalmente os comentários de D. Payot, *Anachronies de l'œuvre d'art*, Paris, Galilée, 1990, p. 131-151. S. Mosès, *L'ange de l'histoire*. Rosenzweig, Benjamin, Scholem, Paris, Le Seuil, 1992, p. 123-125. I. Wohlfarth, Smashing the Kaleidoscope: Walter Benjamin's Critique of Cultural History, *Walter Benjamin and the Demands of History*, M. P. Steinberg (dir.), Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1996, p. 190-205. É preciso, além disso, relacionar as exigências expressas nesse texto de 1923 à noção de "crítica imanente" analisada por Benjamin no Romantismo. Cf. W. Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le Romantisme allemand* (1920), trad. P. Lacoue-Labarthe e A.-M. Lang, Paris, Flammarion, 1986, p. 117-134.

[12] W. Benjamin, Peinture et graphisme (1917), trad. P. Pénisson, *La Part de l'Œil*, n. 6, p. 13, 1990. *Idem*, Lettre n. 62 à Ernst Schoen, final de 1917, *Correspondance, I, op. cit.*, p. 159-160: "[...] envio-lhe uma nota sobre a pintura tão provisória que, em outras circunstâncias, poderíamos tratar disso conversando. [...] Para mim, trata-se de contrapor esse fenômeno desagradável que, hoje, consiste nas tentativas insuficientes de fazer a teoria da pintura moderna que degeneram logo em teorias do progresso e do contraste, com relação à grande arte do passado, esboçando, primeiro, a base universalmente válida de um ponto de vista conceitual disso que concebemos como pintura. Então, deixo de lado toda consideração da pintura moderna, ainda que originalmente essa reflexão tenha nascido de sua absolutização indevida."

[13] Cf. G. Didi-Huberman, *L'empreinte*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, p. 16-22 e 181-190.

[14] W. Benjamin, Curriculum vitae (1925 e 1940), *Écrits autobiographiques*, trad. C. Jouanlanne e J.-F. Poirier, Paris, Christan Bourgois, 1990, p. 25, 31 e 40.

[15] Cf. W. Kemp, Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft, 1. Benjamins Beziehungen zur Wiener Schule, *Kritische Berichte*, I, n. 3, p. 30-50, 1973. *Idem*, Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft, 2. Walter Benjamin und Aby Warburg, *Ibidem*, III, n. 1, p. 5-25, 1975. C. Coquio, Benjamin et Panofsky devant l'image, art. cit., p. 27.

[16] W. Benjamin, Eduard Fuchs, collectionneur et historien (1937), trad. P. Ivernel, *Macula*, n. 3-4, p. 42-59, 1978. Cf. I. Wohlfarth, Smashing the Kaleidoscope: Walter Benjamin's Critique of Cultural History, art. cit., p. 190-205.

[17] W. Benjamin, Johann Jakob Bachofen (1935), *Écrits français*, *op. cit.*, p. 101.

[18] Cf. G. Scholem, Walter Benjamin (1964), trad. P. Ivernel, *Benjamin et son ange*, Paris, Payot-Rivages, 1995, p. 31: "Tudo aquilo que era pequeno exercia nele uma grande atração. Um de seus mais fortes impulsos consistia em expressar ou em descobrir a perfeição no pequeno e no minúsculo. Autores como J. P. Hebel ou o narrador hebraico S. J. Agnon, que atingiam a perfeição em histórias de formato extremamente reduzido, constantemente provocavam sua admiração. Que o maior se abra no menor, que 'o bom Deus mora no detalhe', como Aby Warburg tinha costume de dizer, essas eram ideias fundamentais para ele, sob as mais diversas relações."

[19] Cf. Didi-Huberman, *La ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 280-333 (Bataille-Eisenstein), 249-252 e 360-368 (Bataille-Freud), 379-383 (Bataille-Benjamin-Warburg). Sobre a analogia entre o *Bilderatlas* de Warburg e a "montagem" em Benjamin, cf. S. Weigel, Lesbarkeit. Zum Bild- und Körpergedächtinis in der Theorie, *Manuskripte. Zeitschift für Literatur*, XXXII, n. 115, p. 13-17, 1992.

[20] Cf. G. Didi-Huberman, *L'image survivante*. Histoire de l'art et temps des fantômes, Paris, Minuit, 2002.

[21] W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 107-125 e 794-796.

[22] *Idem*, Sur le pouvoir d'imitation (1932), trad. M. de Gandillac, *Œuvres, II*. Poésie et révolution, Paris, Denoël, 1971, p. 49-52. *Idem*, Théorie de la ressemblance (1933), trad. M. Vallois, *Revue d'Esthétique*, N. S., n. 1, p. 61-65, 1981.

[23] *Idem*, Paralipomènes et variantes de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* (1936), trad. J.-M. Monnoyer, *Écrits français*, *op. cit.*, p. 180.

[24] A. Warburg, Texte de clôture du séminaire sur Jacob Burckhardt (1927), trad. D. Meur, *Les Cahiers du Musée National d'Art moderne*, n. 68, p. 21-23, 1999, com meu comentário "Sismographies du temps: Warburg, Burckhardt, Nietzsche", *Ibidem*, p. 5-20.

[25] W. Benjamin, Paralipomènes et variantes des thèses. *Sur le concept d'histoire* (1940), trad. J.-M. Monnoyer, *Écrits français*, *op. cit.*, p. 352.

[26] *Idem*, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 841.

[27] Cf. G. Didi-Huberman, Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne, *Genèses*. Sciences Sociales et Histoire, n. 24, p. 145-163, 1996.

[28] W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 190-219. A. Warburg, L'art du portrait et la bourgeoisie florentine. Domenico Ghirlandaio à Santa Trinita. Les portraits de Laurent de Médicis et de son entourage (1902), trad. S. Muller, *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 1990, p. 101-135. Outras analogias entre os dois pensadores são deduzidas por W. Kemp, Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft, 2. Walter Benjamin und Aby Warburg, art. cit., p. 5-25. G. Agamben, Aby Warburg et la science sans nom (1984), trad. M. Dell'Omodarme, *Image et mémoire*, Paris, Hoëbeke, 1998, p. 43. M. Jesinghausen-Lauster, *Die Suche nach der symbolischen Form*. Der Kreis und die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, Baden-Baden, Valentin Koerner, 1985, p. 273-303.

[29] Cf. C. Coquio, Benjamin et Panofsky devant l'image, art. cit., p. 28-49. M. Brodersen, Wenn Ihnen die Arbeit des Interesses wert erscheint... Walter Benjamin und das Warbueg-Institut: einige Dokumente, *Aby Warburg*. Akten der internationalen Symposions Hamburg 1990, H. Bredekamp, M. Diers e C. Schoell-Glass (dir.), Weinheim, VCH-Acta Humaniora, 1991, p. 87-94. C. Knorr, Walter Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiel* und die Kunstgeschichte, *Kritische Berichte*, XXII, n. 2, p. 40-56, 1994.

[30] W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand* (1928), trad. S. Muller e A. Hirt, Paris, Flammarion, 1985, p. 149-169.

[31] W. Benjamin, Lettre n. 169 a Hugo von Hofmannsthal, 8 fev. 1928; carta n. 168 a Gerhard [Gershom] Scholem, 30 jan. 1928, *Correspondance*, *I*, *op. cit.*, p. 419 e 416.

[32] Cf. C. Imbert, Le présent de l'histoire, *Walter Benjamin et Paris*, H. Wismann (dir.), Paris, Le Cerf, 1986, p. 762-764. C. Coquio, Benjamin et Panofsky devant l'image, art. cit., p. 30-49.

[33] Cf. G. Didi-Huberman, *Devant l'image*. Question posée aux fins d'une histoire de l'art, Paris, Minuit, 1990, p. 205-218.

[34] W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, *op. cit.*, p. 43-44.

[35] E. Panofsky, *La renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident* (1960), trad. L. Verron, Paris, Flammarion, 1976.

[36] *Idem*, Le problème du temps historique (1931), trad. G. Ballangé, *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris, Minuit, 1975, p. 225.

[37] Em francês diz-se "mer démontée", ou seja, que o mar está agitado, revolto pela tempestade. (N.T.)

[38] *Idem*, L'histoire de l'art est une discipline humaniste (1940), trad. B. e M. Teyssèdre, *L'œuvre d'art et ses significations*. Essais sur les "arts visuels", Paris, Gallimard, 1969, p. 27-52.

[39] W. Benjamin, Thèses sur la philosophie de l'histoire, art. cit., p. 186 e 196.

[40] *Ibidem*, p. 193.

[41] P. Szondi, Espoir dans le passé. À propos de Walter Benjamin (1961), trad. S. Bollack, *Poésies et poétiques de la modernité*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1981, p. 33-48. A expressão foi retomada por H. Mayer, *Walter Benjamin*. Réflexions sur un contemporain (1992), trad. A. Weber, Paris, Gallimard, 1995, p. 70-84.

[42] Cf. G. Didi-Huberman, Savoir-mouvement (l'homme qui parlait aux papillons), Préface à P.-A. Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998, p. 7-20.

[43] W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 405-406. Cf. também p. 880-881.

[44] Cf. G. Simon, *Le regard, l'être et l'apparence dans l'optique de l'Antiquité*, Paris, Le Seuil, 1988.

[45] Sobre a permanência desse pensamento da história em Benjamin, cf. Mosès, *L'ange de l'histoire*, *op. cit.*, p. 95. A primeira entrevista de Benjamin com Scholem, em 21 de julho de 1915, já apresentava a marca dessa preocupação. (Cf. G. Scholem, *Walter Benjamin*. Histoire d'une amitié [1975], trad. P. Kesler, Paris, Calmann-Lévy, 1981 [ed. 1989], p. 16: "Ele entrou diretamente no assunto. Ele me disse que se interessava muito pela natureza do processo histórico.") Preocupação que devia se prolongar até 1940, no momento das teses *Sur le concept d'histoire*. Sobre este último texto, fundamental por várias razões, cf. o material reunido por P. Bulthaup (dir.), *Materialen zu Benjamins Thesen "Über den Begriff des Geschichte"*. Beiträge und Interpretationen, Francfort, Suhrkamp, 1975. Cf. também a excelente edição italiana de W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, G. Bonola e M. Ranchetti (ed.), Turin, Einaudi, 1997. Sobre as teses de Benjamin, cf. P. Missac, L'ange et l'automate. Notes sur les "Thèses sur le concept d'histoire", de Walter Benjamin, *Les Nouveaux Cahiers*, n. 41, p. 43-52, 1975. *Idem*, Ce sont des thèses. Sont-ce des thèses?, *Revue d'Esthétique*, N. S., n. 8, p. 199-209, 1985. N. Pasero, Per un commento alle "Tesi di filosofia della storia" di Walter Benjamin, *L'immagine riflessa*. Rivista Quadrimestrale di Sociologia dei Testi, n. 1, p. 1-15, 1977. J.-M. Gagnebin, *Zur Geschichtsphilosophie Walter Benjamins*. Die Unabgeschlossenheit des Sinnes, Erlangen, Palm & Enke, 1978. *Idem*, *Histoire et narration chez Walter Benjamin*, Paris, L'Harmattan, 1994. F. Desideri, *Walter Benjamin, il tempo e le forme*, Rome, Editori Riuniti, 1980, p. 307-357. *Idem*, *La porta della*

giustizia. Saggi su Walter Benjamin, Bologne, Pendragon, 1995, p. 139-152. P. Pullega, *Commento alle "Tesi di filosofia della storia" di Walter Benjamin*, Bologne, Cappelli, 1980. C. Hering, *Die Rekonstruktion der Revolution*. Walter Benjamins messianischer Materialismus in den Thesen "Über den Begriff der Geschichte", Francfort-Berne, Peter Lang, 1983. E. Mazzarella, L'angelo e l'attesa. Allegoria e simbolo nelle "Tesi di filosofia della storia" di Walter Benjamin, *Nietzsche e la storia*. Storicità e ontologia della vita, Naples, Guida, 1983, p. 168-187. M. Sagnol, Théorie de l'histoire et théorie de la modernité chez Benjamin, *L'Homme et la Société*, n. 69-70, p. 79-93, 1983. U. Opolka, Le même et la similitude: à propos de la conception de l'histoire de Walter Benjamin, trad. L. Cassagnau, *Weimar ou l'explosion de la modernité*, G. Raulet (dir.), Paris, Anthropos, 1984, p. 223-239. E. Greblo, Esperienza e storia in Benjamin, *Il Mulino*, XXXIV, n. 302, p. 950-970, 1985. B. Witte, *Walter Benjamin*. Une Biographie (1985), trad. A. Bernold, Paris, Le Cerf, 1988, p. 81-106 e 247-254. E. Rutigliano, Walter Benjamin e la storia, *Sociologi*. Uomim e problemi, Milan, Angeli, 1990, p. 176-202. R. Rochlitz, *Le désenchantement de l'art*. La philosophie de Walter Benjamin, Paris, Gallimard, 1992, p. 265-269. G. Bonola, Redenzione del passato. Su origine et senso delle metafore di salvezza nelle tesi "Sul concetto di storia" di Benjamin, *Discipline filosofiche*, n. 1, p. 143-165, 1994. K. Anglet, *Messianität und Geschichte*. Walter Benjamins Konstruktion der historischen Dialektik und deren Aufhebung ins Eschtologische durch Erik Peterson, Berlin, Akademie Verlag, 1995. G. Raulet, *Le caractère destructeur*. Esthétique, théologie et politique chez Walter Benjamin, Paris, Aubier, 1997, p. 195-245.

[46] W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 474. Cf. *Ibidem*, p. 477: "Superar a noção de 'progresso' e superar a noção de 'período de decadência' são apenas dois aspectos de uma única e mesma coisa."

[47] *Ibidem*, p. 475 e 686.

[48] *Ibidem*, p. 494. Cf. *Ibidem*, p. 312 (em que Benjamin cita Baudelaire que, segundo ele, "opõe uma noção monadológica à ideia do progresso na história da arte") e 559 (em que Benjamin cita Maxime Du Camp: "A história é como Janus, ela tem duas faces").

[49] *Ibidem*, p. 485 e 491 ("É preciso fundar o conceito de progresso sobre a ideia de catástrofe."). Sobre a crítica do progresso, cf. M. Löwy, Walter Benjamin critique du progrès: à la recherche de l'expérience perdue, *Walter Benjamin et Paris*, *op. cit.*, p. 629-639. A. Munster, *Progrès et catastrophe*. Walter Benjamin et l'histoire. Réflexions sur l'itinéraire philosophique d'un marxiste "mélancolique", Paris, Kimé, 1996, p. 7-19.

[50] W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 836.

[51] *Ibidem*, p. 492. Cf. também p. 487-489 em que, a partir da *descontinuidade* da história, deduz-se seu caráter *inacabado*.

[52] *Ibidem*, p. 487 (citando Grillparzer): "'Ler no futuro é difícil, mas ver *puramente* no passado é ainda mais difícil; digo *puramente*, ou seja, sem misturar a esse olhar retrospectivo tudo o que aconteceu no intervalo.' A 'pureza' do olhar é tão difícil quanto impossível de ser atingida."

[53] *Idem*, Thèses sur la philosophie de l'histoire, art. cit., p. 194-195. Cf. *Idem*, Sur le concept d'histoire, art. cit., p. 346. *Idem*, Eduard Fuchs, collectionneur et historien, art. cit., p. 42 (" L'historicisme présente l'image éternelle du passé").

[54] *Idem*, Thèses sur la philosophie de l'histoire, art. cit., p. 193. Cf. R. Tiedemann, *Etudes sur la philosophie de Walter Benjamin* (1973), trad. R. Rochlitz. Arles, Actes Sud, 1987, p. 131-169. G. Petitdemange, Le seuil du présent. Défi d'une pratique de l'histoire chez Walter Benjamin, *Recherches de Sciences Religieuses*, LXXIII, n. 3, p. 381-400, 1985. S. Mosès, *L'ange de l'histoire*, *op. cit.*, p. 95-101.

[55] W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 65, 107-125, 172, 182, 190-219, 232, 515, 531, 536, 555-557 etc.

[56] *Idem*, Thèses sur la philosophie de l'histoire, art. cit., p. 184. *Idem*, Sur le concept d'histoire, art. cit., p. 340.

[57] *Idem*, Lettre n. 264 a Gerhard [Gershom] Scholem, 8 ago. 1935, *Correspondance*, *II*. 1929-1940, G. Scholem e T. W. Adorno (ed.), trad. G. Petitdemange, Paris, Aubier-Montaigne, 1979, p. 183.

[58] Cf. I. Wohlfarth, Et cetera? De l'historien comme chiffonnier, *Walter Benjamin et Paris*, *op. cit.*, p. 559-609. Cf. também M. Sagnol, La méthode archéologique de Walter Benjamin, *Les Temps Modernes*, XL, n. 444, p. 143-165, 1983.

[59] *L'insu*, no original, diz o insabido, o "saber-que-não-se-sabe", um saber que não é "consciente". (N. T.)

[60] W. Benjamin, *Sens unique* (1928), trad. J. Lacoste, Paris, Les Lettres Nouvelles-Maurice Nadeau, 1978, p. 161.

[61] Cf. pricipalmente H. Pfotenhauer, Benjamin und Nietzsche, *Links hatte noch alles sich zu enträtseln. Walter Benjamin im Kontext*, B. Linden (dir.), Fracfort, Suhrkamp, 1978, p. 100-126. F. Desideri, *Walter Benjamin, il tempo e le forme*, *op. cit.*, p. 11-40. N. Bolz, Des conditions de possibilité de l'expérience historique, trad. C. Berner, *Walter Benjamin et Paris*, *op. cit.*, p. 467-496. C. Imbert, Le présent et l'histoire, art. cit., p. 743-792. S. Mosès, *L'ange de l'histoire*, *op. cit.*, p. 167-172. *Idem*, Benjamin, Nietzsche et l'idée de l'éternel retour, *Europe*, n. 804, p. 140-158, 1996. F. Proust, *L'histoire à contretemps*. Le temps historique chez Walter Benjamin, Paris, Le Cerf, 1994 (reed. Le livre de Poche, 1999), p. 9-26.

[62] W. Benjamin, Eduard Fuchs, collectionneur et historien, art. cit., p. 43 (a expressão *ramasseur*, em francês, no texto de Benjamin, encontra-se na página 50).

[63] Cf. W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 126-150, 241, 410, 423-433, 543-554, 836 etc.

[64] *Ibidem*, p. 230: "[...] nós seguimos menos o rastro da alma do que o das coisas. Nós buscamos a árvore totêmica dos objetos bem no fundo da pré-história (*Urgeschichte*)."

[65] Cf. G. Didi-Huberman, Viscosités et survivances. L'histoire de l'art à l'épreuve du matériau, *Critique*, LIV, n. 611, p. 138-162, 1998.

[66] W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 370. Cf. também p. 140-144, 478-479 etc.

[67] *Ibidem*, p. 477.

[68] *Ibidem*, p. 686 (citando Alfred Gotthold Meyer): "Os 'fermentos' são substâncias que produzem ou aceleram a decomposição de quantidades comparativamente grandes de outras substâncias orgânicas... Mas essas 'outras substâncias orgânicas', sobre as quais os fermentos exercem seu poder de decomposição, são as formas estilísticas transmitidas pela tradição."

[69] *Ibidem*, p. 345 etc. Sobre o tempo histórico como "vir e revir", em Benjamin, cf. F. Proust, *L'histoire à contretemps*, *op. cit.*, p. 59-104.

[70] W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 831. *Idem*, Fouilles et souvenir (1932), trad. J.-F. Poirier, *Images de pensée*, Paris, Christian Bourgois, 1998, p. 181-182. Comentei a segunda passagem em *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, p. 129-135, na esteira de C. Perret, *Walter Benjamin sans destin*, Paris, La Différence, 1992, p. 76-80.

[71] Cf. G. Agamben, Walter Benjamin e il demonico. Felicità e redenzione storica nel pensiero di Benjamin, *Aut Aut*, n. 189-190, p. 143-163, 1982. R.-P. Janz, Expérience mythique et expérience historique au XIX^e siècle, trad. J.-R. Pavet e M. Sagnol, *Walter Benjamin et Paris*, *op. cit.*, p. 453-466.

[72] W. Benjamin, Thèses sur la philosophie de l'histoire, art. cit., p. 186-188. *Idem*, Sur le concept d'histoire, art. cit., p. 342-343. Cf. S. Mosès, *L'ange de l'histoire*, *op. cit.*, p. 153-155.

[73] S. Freud, *Conférences d'introduction à la psychanalyse* (1916-1917), trad. F. Cambon, Paris, Gallimard, 1999, p. 363-364. O trecho é célebre, mas vale ser relembrado: "Ao longo do tempo, a humanidade sofreu dois grandes vexames infligidos pela ciência a seu amor-próprio. O primeiro, ao aprender que nossa terra não era o centro do universo, mas uma parcela ínfima de um sistema do mundo quase irrepresentável em sua imensidão. Para nós, ele está ligado ao nome de Copérnico, ainda que a ciência alexandrina já tivesse proclamado ideias semelhantes. O segundo, quando a pesquisa biológica aniquilou o pretenso privilégio de criação do homem, devolvendo-lhe a descendência do reino animal e o caráter indelével de sua natureza bestial. Essa mudança de valores efetuou-se, em nossos dias, sob a influência de Charles Darwin, Wallace e seus predecessores, não sem ter suscitado a resistência a mais veemente dos contemporâneos. Mas o terceiro vexame, o mais pungente, a megalomania humana devia sofrer da parte da pesquisa psicológica atual, que quer provar ao eu que ele não é nem mesmo senhor em sua própria casa, mas que está reduzido a informações parcimoniosas sobre o que acontece inconscientemente em sua vida psíquica." Cf. também *Idem*, Une difficulté dans la psychanalyse (1917), trad. F. Campbon, *L'inquiétante étrangéte et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, p. 173-187.

[74] W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 420. Cf. também p. 384-385 (relembrança, sinestesia, quebra-cabeça), 414-415 (inconsciente "visceral" e inconsciente "do esquecimento"), 417 (o inconsciente de Jung é intemporal), 420-421 (Proust e a memória involuntária) etc.

[75] *Ibidem*, p. 77.

[76] G. Bataille, *Madame Edwarda* (1941), *Œuvres complètes*, III, Paris, Gallimard, 1971, p. 19.

[77] W. Benjamin, Romans policiers, en voyage (1930), *Images de pensée*, *op. cit.*, p. 146: "*Similia similibus*. O apaziguamento de uma angústia por outra é nossa salvação."

[78] Sobre as relações da infância e da história em Benjamin, cf. H.-T. Lehmann, Die Kinderseite der Geschichte. Zu Walter Benjamins Passagen-Werk, *Merkur*, n. 37, p. 188-196, 1983. *Idem*, Remarques sur l'idée d'enfance dans la pensée de Walter Benjamin, trad. G. Riccardi e M. Sagnol, *Walter Benjamin et Paris*, *op. cit.*, p. 71-89. B. Lindner, Le *Passagen-Werk, Enfance berlinoise* et l'archéologie du "passé le plus récent", trad. A. Courbon, *Ibidem*, p. 13-32. E sobretudo o belo livro de Agamben, G. Agamben, *Enfance et histoire*. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire (1978), trad. Y. Hersant, Paris, Payot, 1989.

[79] W. Benjamin, Paralipomènes et variantes des thèses *Sur le concept d'histoire*, art. cit., p. 351 e 353-354.

[80] Cf. principalmente G. Carchia, Tempo estetico e tempo storico in Walter Benjamin, *Walter Benjamin, Tempo, storia, linguaggio*, L. Belloi e L. Lotti (dir.), Rome, Editori Riuniti, 1983, p. 184-185. R. Bischof e E. Lenk, L'intrication surréelle du rêve et de l'histoire dans les *Passages* de Benjamin, trad. P. Andler, *Walter Benjamin et Paris*, *op. cit.*, p. 179-199. C. Perret, *Walter Benjamin sans destin*, *op. cit.*, p. 73-132.

[81] W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 113.

[82] *Ibidem*, p. 406. Cf. também p. 322.

[83] *Ibidem*, p. 474, 482-484, 489, 505.

[84] *Ibidem*, p. 405-406 e 481. Cf. B. Kleiner, L'éveil comme catégorie centrale de l'expérience historique dans le *Passagen-Werk* de Benjamin. La signification de la psychanalyse pour le sujet de l'historiographie matérialiste, trad. A. Deligne, *Walter Benjamin et Paris*, *op. cit.*, p. 497-515. G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, p. 144-152.

[85] Citado por E. H. Gombrich, *Aby Warburg*. An Intellectual Biography, Londres, The Warburg Institute, 1970, p. 253.

[86] W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 512-513.

[87] Sobre a noção capital de "imagem dialética", cf. P. Missac, L'ange et l'automate, art. cit., p. 45. *Idem*, Ce sont des thèses. Ce sont des thèses?, art. cit., p. 202-208. R. Rochlitz, Walter Benjamin: une dialectique de l'image, *Critique*, XXXIX, n. 431, p. 287-319, 1983. *Idem*, *Le désenchantement de l'art*, *op. cit.*, p. 279-289. M. Pezzella, Image mythique et image dialectique. Remarque sur le *Passagen-Werk*, *Walter Benjamin et Paris*, *op. cit.*, p. 517-528. C. Imbert, Le présent et l'histoire, art. cit., p. 791-792. S. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*. Walter Benjamin and the Arcades Project, Cambridge-Londres, The MIT Press, 1989, p. 120-126, 209-222, 238-250 etc. S. Mosès, *L'ange de l'histoire*, *op. cit.*, p. 148-149. C. Perret, *Walter Benjamin sans destin*, *op. cit.*, p. 112-119 e 163-167. G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, p. 125-152. J. McCole, *Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1993, p. 280-303.

[88] W. Benjamin, Zentralpark. Fragments sur Baudelaire (1938-1939), trad. J. Lacoste, *Charles Baudelaire*. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme, Paris, Payot, 1982, p. 240.

[89] *Idem*, Paralipomènes et variantes des thèses *Sur le concept d'histoire*, art. cit., p. 348.

[90] *Ibidem*, p. 350.

[91] Sobre o verbo *téléscoper*, ver nota 143. Permitimo-nos a criação da forma verbal em português "telescopar", que traduz melhor a noção de Benjamin e sua abordagem por Didi-Huberman, uma vez que remete não apenas ao telescópio, objeto ótico caro ao filósofo, mas também ao "duplo paradigma que se encontra ali reunido", diz Didi-Huberman, como se verá adiante. (N. T.)

[92] *Idem*, Thèses sua la philosophie de l'histoire, art. cit., p. 186. Cf. *Idem*, Sur le concept d'histoire, art. cit., p. 342.

[93] *Idem*, Sur le concept d'histoire, art. cit., p. 341. Refiro-me ao texto *francês* das "teses", tal como foi escrito pelo próprio Benjamin. Para o texto alemão, diferente, cf. *Idem*, Thèses sur la philosophie de l'histoire, art. cit., p. 185-186.

[94] *Idem*, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 491.

[95] *Ibidem*, p. 478-479. Cf. também p. 409, 480-481, 483, 491.

[96] *Ibidem*, p. 494.

[97] *Ibidem*, p. 477-478.

[98] *Ibidem*, p. 896: "As imagens dialéticas são símbolos de desejo (*Wunschsymbole*). Nelas, apresentam-se, ao mesmo tempo que a própria coisa, sua origem (*Ursprung*) e seu declínio (*Untergang*)."

[99] *Ibidem*, p. 494.

[100] *Idem*, Paralipomènes et variantes des thèses *Sur le concept d'histoire*, art. cit., p. 348.

[101] *Ibidem*, p. 349. Cf. R. Bodei, Le malattie della tradizione. Dimensioni e paradossi del tempo in Walter Benjamin, *Aut Aut*, n. 189-190, p. 165-184, 1982. F. Proust, *L'histoire à contretemps*, *op. cit.*, 36-57.

[102] Cf. R. Rochlitz, L'avenir de Benjamin, *Europe*, n. 804, p. 165 e 167, 1996: "A força e a fraqueza dessa teoria da história repousam em seu conceito central, o de 'imagem'. [...] A pertinência das 'imagens fulgurantes' não é de forma alguma controlável e escapa a toda responsabilidade dos atores históricos. Benjamin projeta, aqui, no campo da história, sua própria abordagem de crítica literária, a qual não se pode transpor facilmente para outros campos." Cf. *Idem*, Walter Benjamin: une dialectique de l'image, art. cit., p. 287-319 (interpretação a respeito da qual já expressei meu desacordo em *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, p. 110 e 133-134).

[103] G. W. F. Hegel, *La raison dans l'histoire*. Introduction à la philosophie de l'histoire (1822-1830), trad. K. Papaioannou, Paris, Plon, 1965, p. 47: "A Razão governa o mundo e [...], por conseguinte, a história universal tambem desenvolveu-se racionalmente."

[104] *Ibidem*, p. 214: "À medida que tomamos conhecimento da história, ela apresenta-se, primeiro, como história do passado. Mas não é menos verdade que se trata igualmente do presente. O que é verdade é em si e para si eterno; não é de ontem ou de amanhã, mas absolutamente atual: é 'agora' e significa uma presença absoluta. O que parece pertencer ao passado é eternamente conservado na Ideia."

[105] *Ibidem*, p. 106-113. Cf. *Idem*, *Leçons sur la philosophie de l'histoire* (1830-1831), trad. J. Gibelin, Paris, Vrin, 1963 (ed. revista, 1970), p. 26-40. Cf. também J. Hyppolite, *Introduction à la philosophie de l'histoire de Hegel*, Paris. Marcel Rivière, 1948 (ed. 1968).

[106] Ver nota 37 (N. T.).

[107] W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 479.

[108] *Idem*, *Origine du drame baroque allemand*, *op. cit.*, p. 43-44.

[109] M. Bloch, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien* (1941-1942), E. Bloch (ed.), Paris, Armand Colin, 1993, p. 97: "[...] no filme que ele analisa, apenas a ultima película está intacta. Para reconstituir os traços corrompidos das outras, foi necessário desenrolar, primeiro, a bobina, em sentido inverso ao das tomadas."

[110] W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 474 e 476.

[111] *Ibidem*, p. 490. Cf. também p. 492.

[112] *Ibidem*, p. 561. *Idem*, Thèses sur la philosophie de l'histoire, art. cit., p. 195. Cf. *Idem*, Sur le concept d'histoire, art. cit., p. 346-347.

[113] *Idem*, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 408. Cf. *Ibidem*, p. 182, em que a arquitetura metálica da torre Eiffel é considerada como a "primeira manifestação do princípio de montagem" (*frübeste Erscheinungsform des Prinzips der Montage*).

[114] E. Bloch, La forme de la revue dans la philosophie (1928), *Héritage de ce temps*, trad. J. Lacoste, Paris, Payot, 1978, p. 340-343.

[115] R. Tiedemann, *Études sua la philosophie de Walter Benjamin*, *op. cit.*, p. 150-159 (a montagem, segundo Benjamin, diz respeito aos "métodos surrealistas", logo, ela é "aporética" e manifesta somente um "fracasso" quanto à teoria do conhecimento). R. Rochlitz, *Le désenchantement de l'art*, *op. cit.*, p. 275-289. *Idem*, L'avenir de Benjamin, art. cit., p. 159-168. Sobre a incompreensão de Adorno, cf. G. Agamben, *Enfance et histoire*, *op. cit.*, p. 131-149.

[116] W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 481.

[117] Cf. P. Fédida, La sollicitation à interpréter, *L'Écrit du Temps*, n. 4, p. 5-19, 1983.

[118] W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 473.

[119] *Ibidem*, p. 473-474.

[120] *Ibidem*, p. 300 (citando Baudelaire). Poderíamos facilmente, a partir dessa premissa, traçar uma linha que vai até os efeitos de conhecimento induzidos pelas montagens "surrealistas" da revista *Documents* (cf. G. Didi-Huberman, *La ressemblance informe*, *op. cit.*), mas também até o "baudelairismo de Lévi-Strauss" do qual trata Claude Imbert *via* Benjamin. Cf. C. Imbert, Le présent

et l'histoire, art. cit., p. 785. *Idem*, La ville en négatif, *Les Temps Modernes*, n. 581, p. 18-21, 1995.

[121] W. Benjamin, Je déballe ma bibliothèque (1931), *Images de pensée*, *op. cit.*, p. 160.

[122] Cf. G. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie*. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière, Paris, Macula, 1982.

[123] S. Freud, Les fantasmes hystériques et leur relation à la bisexualité (1908), trad. J. Laplanche e J.-B. Pontalis, *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, 1973 (ed. 1978), p. 155.

[124] W. Benjamin, *Sens unique*, *op. cit.*, p. 209.

[125] *Idem*, Sur le concept d'histoire, art. cit., p. 343. *Idem*, Thèses sur la philosophie de l'histoire, art. cit., p. 188.

[126] Cf. G. Scholem, *Benjamin et son ange*, *op. cit.*, p. 79-169. G. Carchia, Tempo estetico e tempo storico in Walter Benjamin, art. cit., p. 181-190. S. Moses, *L'ange de l'histoire*, *op. cit.*, p. 172-176. M. Bertoni, Walter Benjamin: il tempo dell'opera, il tempo della storia (1996-1997), *Tempi e forme*. Una ricerca sulle arti visive contemporanee, Turin, Hopefulmonster, 1998, p. 33-47.

[127] W. Benjamin, Petite histoire de la photographie (1931), trad. A. Gunthert, *Études Photographiques*, n. 1, p. 7-36, 1996. *Idem*, L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique (1935), trad. C. Jouanlanne, *Sur l'art et la photographie*, Paris, Carré, 1997, p. 17-68. *Idem*, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 685-703. Cf. F. Desideri, "Le vrai n'a pas de fenêtres..." Remarques sur l'optique et la dialectique dans le *Passagen-Werk* de Benjamin, trad. J. Le Quay, *Walter Benjamin et Paris*, *op. cit.*, p. 201-215.

[128] W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 412. Cf. também p. 544-545.

[129] C. Baudelaire, Morale du joujou (1853), *Œuvres complètes*, I, C. Pichois (ed.), Paris, Gallimard, 1975, p. 581.

[130] *Ibidem*, p. 587.

[131] *Ibidem*, p. 582-584.

[132] Cf. J. von Schlosser, *Die Kunst- un Wunderkammern der Spätrenaissance*. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1908, p. 1-12. W. Benjamin, *Sens unique*, *op. cit.*, p. 161, 190-196, 210-217 etc.

[133] C. Baudelaire, Morale du joujou, art. cit., p. 583.

[134] *Ibidem*, p. 583-585.

[135] *Ibidem*, p. 587.

[136] *Ibidem*, p. 585-586.

[137] Cf. L. Mannoni, *Le Grand Art de la lumière et de l'ombre*. Archéologie du cinéma, Paris, Nathan, 1994. *Idem*, *Trois siècles de cinéma*. De la lanterne magique au cinématographe. Collections de la Cinémathèque française, Paris, RMN, 1995.

[138] W. Benjamin, Chronique berlinoise (1932), *Écrits autobiographiques*, *op. cit.*, p. 241-328. *Idem*, Enfance berlinoise (1938), *Sens unique*, *op. cit.*, p. 29-145. Cf. H.-T. Lehmann, Remarques sur l'idée d'enfance dans la pensée de Walter Benjamin, art. cit., p. 71-89. B. Lindner, Le *Passagen-Werk*, Enfance berlinoise et l'archéologie du "passé le plus récent", art. cit., p. 13-32.

[139] G. Agamben, *Enfance et histoire*, *op. cit.*, p. 89: "[...] as crianças, estes belchiores da humanidade, brincam com qualquer velharia que lhes cai nas mãos, de modo que, no jogo, subsistem objetos e comportamentos profanos que foram esquecidos. Tudo aquilo que é velho, independentemente de sua origem sacra, pode se tornar brinquedo."

[140] Cf. E. B. Tylor, *La civilisation primitive* (1871), trad. P. Brunet, Paris, Reinwald, 1876-1878, I, p. 83-89. A. Warburg, *Schlangenritual. Ein Reisebericht* (1923), U. Raulff (ed.), Berlin, Klaus Wagenbach, 1988 (ed. 1996), p. 26-34. W. Benjamin, Sur le concept d'histoire, art. cit., p. 183 (em que a questão da história está inteiramente figurada de acordo com um modelo que coloca frente a frente um autômata e um anão). No sentido desse "animismo infantil", dirigem-se também os trabalhos atuais de Philippe-Alain Michaud. Cf. P.-A. Michaud, Krazy Katcina, *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n. 64, p. 10-29, 1998.

[141] W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 256-257: "A criança vê tudo como *novidade*; ela está constantemente *inebriada*. Nada se assemelha mais ao que chamamos de inspiração do que a alegria com a qual a criança absorve a forma e a cor..." (citando *L'art romantique* de Baudelaire).

[142] *Ibidem*, p. 488.

[143] Cf. A. Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992 (ed. 1995), II, p. 2094: "O verbo *téléscoper* é usado em francês, primeiro, no modo intransitivo para significar 'entrar um no outro numa colisão, como as diferentes partes de uma luneta-telescópio'; atualmente é usado na forma pronominal *se téléscoper*. Emprega-se na forma transitiva para significar *emboutir* [embater, engavetar] (1893, primeiro, de um acidente ferroviário) e o pronominal desenvolveu um sentido figurado 'chocar violentamente' e 'se chocar violentamente'."

[144] Cf. H. R. d'Allemagne, *Histoire des jouets*, Paris, Hachette, [s.d.], p. 285-286. Agradeço a Laurent Mannoni, responsável pelas coleções da Cinémathèque française, por ter-me permitido a consulta das principais patentes do caleidoscópio e de suas variantes (inclusive musicais), notadamente as patentes de Winsor (27 de abril de 1818) e de Giroux (29 de maio de 1818).

[145] Citado por H. R. d'Allemagne, *Histoire des jouets*, *op. cit.*, p. 286.

[146] Cf., por exemplo, *Instruments d'optique et de précision Ph. Pellin, ingénieur des Arts et Manufactures, successeur de Jules Duboscq*. Maison fondée par Soleil Père. Fascicule 5: réflexion, réfraction, vision, Paris, Pellin, 1900, p. 3-4.

[147] Cf. J. Julia de Fontenelle, *Nouveau manuel complet des sorciers, ou la magie blanche dévoilée par les découvertes de la chimie, de la physique et de la mécanique, contenant un grand nombre de tours empruntés à la science de l'électricité, du calorique, de la lumière, de l'air, ainsi qu'aux nombres, aux*

cartes, à l'escamotage, etc., et la description de scènes de ventriloquie exécutées et communiquées, Paris, Librairie encyclopédique Roret, 1841, p. 215.

[148] W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 559 (citando R. de Gourmont).

[149] *Ibidem*, p. 477.

[150] E. Bloch, Carta a T. W. Adorno, 16 out. 1940, *Briefe 1903-1975*, K. Bloch *et al.* (ed.), Francfort, Suhrkamp, 1985, II, p. 442.

[151] W. Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le Romantisme allemand*, *op. cit.*, p. 29. Os cortes na frase são do próprio Benjamin.

[152] Sobre a morfologia de Goethe, cf. principalmente J. Lacoste, *Goethe*. Science et philosophie, Paris, PUF, 1997, p. 15-85. P. Giacomoni, *Vis superba formae*. Goethe e l'idea di organismo tra estetica e morfologia, *Goethe scienzato*, G. Giorello e A. Grieco (dir.), Turin, Einaudi, 1998, p. 194-229. G. R. Welch, *Gestalt, Bildung, Urphänomen*. Un'interpretazione fisicalista, trad. F. Bertuzzi e M. L. Donati, *Ibidem*, p. 481-507. L. Van Eynde, *La libre raison du phénomène*. Essai sur la *Naturphilosophie* de Goethe, Paris, Vrin, 1998. D. Cohn, *La lyre d'Orphée*. Goethe et l'esthétique, Paris, Flammarion, 1999, p. 33-67.

[153] J. W. Goethe, Essai d'expliquer la métamorphose des plantes (1790), trad. H. Bideau, *La métamorphose des plantes et autres écrits botaniques*, Paris, Triades, 1992, p. 109-174.

[154] Cf. J. Adhémar (dir.), *L'œuvre graphique complète de Grandville*, Paris, Arthur Hubschmid, 1975, II, p. 1205-1209 e 1500-1507.

[155] W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 213 e 218.

[156] *Ibidem*, p. 194 e 201: "Podemos, nesse ponto, indicar a correlação entre a publicidade nascente e Grandville. [...] As invenções sutis de Grandville expressam aquilo que Marx chama as 'argúcias teológicas' da mercadoria."

[157] *Idem*, Du nouveau sur les fleurs (1928), trad. C. Jouanlanne, *Sur l'art et la photographie*, Paris, Carré, 1997, p. 69-73.

[158] *Ibidem*, p. 71.

[159] K. Blossfeldt, *Urformen der Kunst*. Photographische Pflanzenbilder, Berlim, Wasmuth, 1928. Cf. G. Mattenklott, Karl Blossfeldt. Fotografischer Naturalismus um 1900 und 1930, *Karl Blossfeldt*. Urformen der Kunst. Wundergarten der Natur. Das fotografische Werk in einem Band, Munich, Schirmer-Mosel, 1994, p. 7-64, em que são analisadas as relações de Blossfeldt com as teorias de Gottfried Semper e de Ernst Haeckel, com a arquitetura e o ornamento, com o surrealismo de Max Ernst ou de Georges Bataille.

[160] W. Benjamin, Du nouveau sur les fleurs, art. cit., p. 69-70.

[161] Esse mutismo deve ser, entretanto, matizado: o livro de Blossfeldt traz uma introdução de Karl Nierendorf, o atlas *Mnemosyne* vem acompanhado de notas de trabalho (ainda inéditas). Quanto à *Ligne générale*, Eisenstein – agradeço a François Albera por ter-me lembrado disso – desejava sonorizá-lo.

[162] W. Benjamin, Du nouveau sur les fleurs, art. cit., p. 70.

[163] G. Bataille, Le langage des fleurs, *Documents*, n. 3, p. 160-164, 1929 (reed. Paris, Jean-Michel Place, 1991). Cf. G. Didi-Huberman, *La ressemblance informe*, *op. cit.*, p. 187-194.

[164] W. Benjamin, Du nouveau sur les fleurs, art. cit., p. 72. Notemos que esse paradoxo estilístico, tipicamente benjaminiano, sobre o valor de uso "abstrato" de uma visualidade fotográfica constitui o modelo exato – ainda que não declarado – da tese esclarecedora de Rosalind Krauss sobre as relações entre fotografia e surrealismo. Cf. R. R. Krauss, Photographie et surréalisme (1981), trad. M. Bloch, *Le photographique*. Pour une théorie des écarts, Paris, Macula, 1990, p. 100-124.

[165] Cf. C. Jouanlanne, Présentation à W. Benjamin, *Sur l'art et la photographie*, *op. cit.*, p. 7.

[166] W. Benjamin, Du nouveau sur les fleurs, art. cit., p. 70.

[167] *Ibidem*, p. 71. A "metamorfose das plantas" é retomada na p. 72 e Goethe é finalmente evocado na p. 73.

[168] G. Bataille, Le langage des fleurs, art. cit., p. 163-164.

[169] C. Baudelaire, Morale du joujou, art. cit., p. 586.

[170] W. Benjamin, Du nouveau sur les fleurs, art. cit., p. 73 (tradução ligeiramente modificada).

[171] *Idem*, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 562.

[172] *Idem*, Zentralpark, art. cit., p. 215.

[173] Cf. L. Binswanger, Le rêve et l'existence (1930), trad. J. Verdeaux e R. Kuhn, *Introduction à l'analyse existentielle*, Paris, Minuit, 1971, p. 199-225.

[174] W. Benjamin, Suite d'Ibiza (1932), trad. J.-F. Poirier, *Images de pensée*, *op. cit.*, p. 196-197.

[175] *Idem*, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 479.

[176] *Idem*, San Gimignano (1929), trad. J. Lacoste, *Images de pensée*, *op. cit.*, p. 113.

[177] *Idem*, Paralipomènes et variantes des thèses *Sur le concept d'histoire*, art. cit., p. 354. Sobre as relações entre a língua e a história, em Benjamin, cf. P. Missac, Ce sont des thèses. Sont-ce des thèses?, art. cit., p. 199-202. G. Agamben, Langue et histoire. Catégories historiques et catégories linguistiques dans la pensée de Benjamin, trad. Y. Hersant, *Walter Benjamin et Paris*, *op. cit.*, p. 793-807.

[178] P. Imbs (dir.), *Trésor de la langue française*. Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle, V, Paris, Éditions du CNRS, 1977, p. 280. Sobre a imagem do quebra-cabeça chinês, em Benjamin, cf. S. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, *op. cit.*, p. 73-77.

[179] W. Benjamin, Sur le concept d'histoire, art. cit., p. 346-347. *Idem*, Thèses sur la philosophie de l'histoire, art. cit., p. 194-195.

[180] *Idem*, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 185. Cf. também p. 188.

[181] *Idem*, Brèves ombres, I (1929-1930), trad. J.-F Poirier, *Images de pensée*, *op. cit.*, p. 125: "Essa de-uma-vez-por-todas do gozo, essa imbricação dos tempos só consegue se expressar musicalmente" (a respeito de Don Juan).

[182] *Idem*, *Sens unique*, *op. cit.*, p. 156.

[183] *Idem*, Images de pensée (1933), trad. J.-F. Poirier, *Images de pensée*, *op. cit.*, p. 243.

[184] *Idem*, *Origine du drame baroque allemand*, *op. cit.*, p. 43.

[185] *Idem*, Brèves ombres, II (1933), trad. J.-F. Poirier, *Images de pensée*, *op. cit.*, p. 230.

II
MODERNIDADE DO ANACRONISMO

A IMAGEM-COMBATE
Inatualidade, experiência crítica, modernidade

"A HISTÓRIA DA ARTE É A LUTA DE TODAS AS EXPERIÊNCIAS..."

A todo historiador da arte que se aventura a relê-la, hoje, a obra de Carl Einstein coloca uma questão cruel: até que ponto pode chegar a *capacidade de esquecimento* de uma disciplina, tal como a história da arte, diante de seus momentos mais marcantes, seus momentos originários? Poderíamos avançar a ideia de que, tanto para os discursos como para os pobres humanos que os proferem, "momento originário" rima com "traumatismo" e requer, a esse título, o mais enérgico dos recalques.

Os raros leitores de Carl Einstein, sobretudo na França, começam, com frequência, questionando as razões desse esquecimento em que permanece uma obra, no entanto, tão fulgurante. Conclui-se, certamente, pelas razões "práticas" e históricas ligadas à massa de manuscritos deixados por Carl Einstein, quando da sua morte em 1940.[1] Quanto às dificuldades intrínsecas ligadas à edição – e, sobretudo, à tradução – desses textos,[2] elas dizem respeito a razões teóricas que colocam a questão da própria *legibilidade* de uma tal obra: a escrita de Carl Einstein é de um estranhamento perfeito para o leitor contemporâneo

(condicionado que pode estar pelo modelo universitário e anglo-saxão de uma língua feita para ser facilmente traduzível, isto é, unívoca, tanto quanto possível, sob o pretexto de "clareza") mais do que para o leitor das três primeiras décadas do século. Ao apresentar, já em 1912, a primeira obra publicada por Carl Einstein, o escritor Franz Blei desejava que esse livro "não fosse vendido por seu editor", porque tal escrita somente poderia achar leitores verdadeiros, segundo ele, após um período de trinta anos, uma vez que se revelava estar *à frente de seu tempo*, como Blei o sublinhava com razão.[3]

Ora, a situação atual – a proeminência de um uso "positivista" da língua – torna a obra de Carl Einstein provavelmente ainda mais ilegível do que o foi em sua época: assim, ela tornou a ser o que havia sido no início – uma obra essencialmente *inatual*. Pois o que essa obra desenvolve é uma escrita, um pensamento, ao mesmo tempo, fulgurantes e sufocantes. Fulgurantes, no surgimento perpétuo de fórmulas paradoxais e violentas, nunca "introduzidas" ou preparadas, sempre deferidas como tantos golpes frontais: se Carl Einstein é um historiador da arte, como eu acredito que seja, ele é um historiador da arte bizarramente nietzschiano, um historiador da arte que "historiciza" a marteladas. Mas são tantos os golpes, os traços fulgurantes se sucedem a um tal ritmo que a escrita torna-se sufocante, nos constrange, nos esgota: basta entrar em *Georges Braque*, seu último livro publicado, para provar fisicamente a estranha fadiga desse "sufoco intenso" prolongado página a página, e que nasce de um adiamento constante de tudo o que se espera de um tal livro – a saber, que nos descreva os quadros de Braque, que nos defina o que é o cubismo – em proveito de um movimento crítico que parece nunca sair de sua própria tensão, de sua própria negatividade protestatória.[4]

Inatual por sua escrita, por seu estilo crítico, a obra de Carl Einstein o é também pelo conjunto de referências teóricas em que se desdobra e em que se debate contraditoriamente.

Quando teve que emigrar para Paris, em 1928, Carl Einstein desenvolvia uma história e uma teoria da arte que afrontavam diretamente o pensamento de Wölfflin, de Riegl, de Worringer, e que extraíam um certo número de suas ferramentas conceituais dos aforismos de Konrad Fiedler, tanto quanto dos escritos epistemológicos de Ernst Mach.[5] Ora, é preciso reconhecer que os pensamentos de Fiedler ou Mach permanecem tão exóticos para os historiadores da arte de hoje quanto foram, à época, desconhecidos fora da Alemanha antes da Segunda Guerra Mundial. Ainda desconhecidos no tempo de Carl Einstein, eles se encontram desde então esquecidos, obsoletos, antes mesmo de serem considerados ou estudados por eles próprios. Como se a história da arte pretendesse não ter mais o que fazer com eles, antes mesmo de ter-se indagado sobre sua natureza intrínseca. Como se a emigração anglo-saxã dos grandes historiadores da arte alemã tivesse exigido uma redefinição dos quadros teóricos da disciplina[6] – redefinição que se limitou a uma simplificação abusiva e a um esquecimento, ainda que parcial, de suas próprias raízes metodológicas. É no próprio movimento dessa redefinição, triunfalmente orientada para a iconologia panofskiana e a história social da arte, que obras como as de Carl Einstein puderam, portanto, passar "despercebidas" e tornaram a ser perfeitamente *inatuais*. Inatual, essa obra tinha sido *por excesso* – excesso de conhecimentos que não tinham circulado o bastante –, mas ela é, hoje, inatual *na falta de*, ou, antes, por *esquecimento de um estilo de conhecimento* do qual a história da arte, há algumas décadas, parece não mais saber o que fazer.

Seria de se espantar então que Carl Einstein, esse perpétuo barqueiro, não seja nem mesmo *admitido* em nossas atuais "histórias das histórias da arte"[7] – ele que, no entanto, assinou, já em 1926, um volume da prestigiosa coleção das *Propyläen-Kunstgeschichte* (onde escreveram, entre outros, Wilhelm von Bode e Max J. Friedländer)?[8] Seria de se espantar que ele não

apareça também nas coleções de estética ou da *Kunstliteratur*,[9] ele que pôs em questão tantos conceitos estéticos e reformulou tão admiravelmente a relação da escrita com a arte viva? Espantar-se, enfim, do relativo esquecimento em que fica emparedado Carl Einstein num contexto que, no entanto, ele subverteu por todos os lados, o do olhar ocidental sobre as artes ditas "primitivas"?[10]

Sim, é de se espantar. Ou melhor, é preciso, diante desse esquecimento, tentar compreender as razões estratégicas – as razões epistemológicas e institucionais – que puderam fazer desse esquecimento um ato de censura e uma verdadeira decisão teórica sobre o próprio estatuto da história da arte. Carl Einstein não foi admitido no panteão da história da arte porque foi, desde o início e até seu fim trágico, um *historiador inadmissível*, outro modo de dizer seu caráter inatual, intempestivo. Relê-lo hoje é reencontrar, para além de toda pacificação acadêmica, alguma coisa como um contato direto com uma *parte maldita da história da arte*, essa parte em que o próprio exercício do historiador lhe oferece suas questões, seus riscos. Talvez a história da arte *post-World War II* [pós-Segunda Guerra Mundial] quisesse, para preservar as garantias de sua eficácia, de sua "cientificidade" futuras, precaver-se contra a perturbação ligada aos pensamentos agitados do antes-do-pesadelo. Talvez quisesse imunizar-se contra alguns desses pensamentos energúmenos dos anos de 1920 e 1930 – penso em Carl Einstein, mas também em Benjamin e Bataille, e, antes deles, em certos aspectos da obra warburguiana –, pensamentos que *abriam brechas*, que colocavam novos problemas numa relativa indiferença quanto às consequências concretas ou "positivas" de seus questionamentos radicais.

Proporei a hipótese de que Carl Einstein foi de tal forma um historiador da arte, colocou tanta esperança na bela disciplina da história da arte, que *exigiu dela o impossível*, nem mais nem menos. Mas a disciplina "real" – a que lhe sobreviveu nas universidades, que ele absolutamente não frequentou, depois de ter sido estudante nômade de um Wölfflin ou de um Georg

Simmel[11] – acreditou dever lhe dar o troco excluindo-o de seu campo, como se, obscuramente, por ter exigido dela o impossível, ele *a tivesse tornado impossível*. Como? *Ultrapassando a história da arte* pela exigência de uma curiosidade, de um pensamento essencialmente *multifocais*. Carl Einstein nunca acreditou que a compreensão das imagens da arte pudesse se satisfazer com um saber específico, um saber legitimado por seu próprio fechamento disciplinar.

Assim, quando ele diz a seu amigo Kahnweiler que "o cubismo não nos teria apaixonado como ele o fez se não fosse um caso puramente óptico",[12] Carl Einstein não procura diluir o cubismo em uma vaga "mentalidade de época": ele quer, ao contrário, indicar que a invenção cubista, ao transformar as formas plásticas, transforma a visão e que, ao transformar a visão, ela transforma todas as coordenadas do pensamento. O mesmo que Georges Bataille enunciará mais tarde – na esteira de Carl Einstein, isto é, no âmbito da revista *Documents* – ao dizer que, "quando Picasso pinta, o deslocamento das formas acarreta o do pensamento".[13] E preciso, desde então, compreender que a tarefa autêntica de uma história da arte – compreender as imagens da arte – significa compreender a eficácia dessas imagens como fundamentalmente sobredeterminada, ampliada, múltipla, invasora. Poderíamos dizer, parafraseando Carl Einstein, que as imagens não nos apaixonariam como elas o fazem se fossem eficazes somente sob o aspecto limitado de sua especificidade histórica ou estilística. E, então, sob todos os aspectos do pensamento que a imagem exige ser experimentada, analisada, e Carl Einstein terá tentado dar conta disso sob todos os aspectos do pensamento.[14]

Eis porque o compromisso estético de Carl Einstein não poderia vir desacompanhado de um compromisso *quanto à escrita*, um compromisso literário tão radical quanto diversificado: a escrita em fragmentos de *Bébuquin* é estritamente contemporânea ao nascimento do cubismo – a primeira estadia de Carl Einstein em Paris, onde ele encontrou Picasso e Braque, data provavelmente

de 1905.[15] O próprio Kahnweiler qualificou essa escrita de "prosa cubista", em eco à admirável carta, escrita em 1923, na qual Carl Einstein justificava sua experimentação literária conforme os "trabalhos cubistas".[16] A esse compromisso de escrita respondem também suas traduções para o alemão das cartas de Rimbaud e de Vincent van Gogh.[17] Quanto a seus trabalhos sobre a arte africana, eles darão lugar a diferentes traduções de lendas, mitos e mesmo de cantos tribais, como uma maneira, mais uma vez, de ultrapassar o campo disciplinar da história da arte.[18] Mas Carl Einstein não se contentou em tirar consequências literárias do fato de que escrever sobre arte é, primeiro, escrever: ele ultrapassou todas as certezas que traz um saber da representação, não temendo comentar obras que, *a priori*, ultrapassavam suas competências históricas,[19] mas, sobretudo, agindo ele mesmo *quanto à representação*, fazendo-se dramaturgo na ocasião, ou imaginando roteiros de cinema (um projeto com Pabst, que não foi realizado, e um outro com Jean Renoir, que foi rodado em 1934 com o título de *Toni*).[20]

Numa palavra, Carl Einstein demonstrou, às vezes, fazer bem outra coisa que produzir um saber histórico sobre a arte: ele *praticamente* aproximou-se e até mesmo confundiu-se no movimento de uma vanguarda artística e literária, cujos objetivos ele tentava, aliás, definir *teoricamente*, confrontando esse mesmo saber histórico sobre a arte com as múltiplas subversões que, naqueles tempos, afetavam toda a "visão do mundo", desde a filosofia e a epistemologia da nova física até a antropologia e a psicanálise. Nesse sentido, Carl Einstein certamente produziu *alguma coisa a mais* que história da arte no sentido estrito, a "covardia" intelectual – termo que retorna constantemente em seus escritos – consistindo, do lado acadêmico, em transformar *essa alguma coisa a mais* (sobre a qual deveríamos refletir) em *alguma outra coisa* (sobre a qual nos autorizamos a não refletir). Eis como a obra desse solitário – ou, antes, desse pesquisador

mais próximo de um Georges Braque do que de um Bernard Berenson – pôde tornar-se "inadmissível", em seguida, inexistente, aos olhos de uma disciplina que essa obra, no entanto, praticava com audácia e renovava em parte.

Mas Carl Einstein escolheu ainda um outro modo, bem dele, de exigir o impossível e de se tornar impossível aos olhos da disciplina da história da arte. Ele não se contentou em querer ultrapassá-la por todos os lados, em seus meios e em seus objetivos: *atacou-se* a ela – no duplo sentido da expressão –, confrontou-se diretamente a ela. Essa seria a razão principal do esquecimento em que Carl Einstein permanece, hoje ainda, enterrado no mundo acadêmico da história da arte. Seus "Aforismos metódicos", publicados no primeiro número de *Documents*, em 1929, iniciam-se com uma proposta tão incisiva quanto ambígua: "A história da arte é a luta de todas as experiências ópticas, dos espaços inventados e das figurações."[21]

Há nesse aforismo algo como uma exigência *interna* – a exigência de uma renovação teórica da história da arte – que só se exprime por meio de uma concepção *agonística* em que toda renovação teórica demandaria desenvolvimento. Carl Einstein não diz: "A história da arte é a evolução das experiências ópticas", ou "o desenvolvimento de seu estilo", ou "a gramática de seu simbolismo", ou ainda "o sistema de sua função social", todas essas coisas que ele havia ouvido uma centena de vezes, e que se ouve hoje ainda, certamente. Não. Ele diz: *a história da arte é uma luta* – um conflito, uma tensão inapaziguável, tentando manter, em francês, uma ambiguidade que sua língua materna não permitia tão facilmente. A história da arte como *fato* (a saber, a transformação temporal que cada obra impõe às outras: a *Geschichte der Kunst*), Carl Einstein quer pensá-la como uma luta, um conflito de *formas contra formas*, de experiências ópticas, de "espaços inventados" e de figurações sempre reconfiguradas. "Toda forma precisa é um assassinato

das outras versões", dirá ele em algum lugar.[22] Mas trata-se também da história da arte como *discurso* (ou seja, a disciplina que tenta interpretar todas essas figurações, todas essas reconfigurações: a *Kunstgeschichte*) que Carl Einstein quer, a partir de então, praticar como uma luta, um conflito: *pensamentos contra pensamentos*, poderíamos dizer. Um modo de não se satisfazer com nenhuma polidez acadêmica. Um modo de dramatizar, sem trégua, o pensamento, como o faziam seus contemporâneos Georges Bataille ou Walter Benjamin. Um modo de avançar no saber contra todas as autolegitimações a que se presta, geralmente, a aquisição de uma competência "científica". Um modo de nunca ser o "guardião" da disciplina que praticava com tanta exigência. Um modo de *abrir*, isto é, de ferir e de revelar ao mesmo tempo um corpo de evidências. Chamemos isso de "bater na mesma tecla" ou, ainda, pôr o dedo na ferida. Chamemos isso de um efeito de verdade teórica, uma luta no plano dos fundamentos.

Carl Einstein conduziu essa luta com uma teimosia manifesta – é ela que determina em grande parte o caráter "sufocante" de que falava acima –, mas com uma sistematização mais latente, sem dúvida menos articulada. É, no entanto, aos dois termos da expressão *história da arte*, tomados sistematicamente, que ele se atacou intensamente. Primeiro, problematização do objeto: Carl Einstein exigirá uma história da arte *contra uma certa noção da arte*, isto é, contra o modelo estético e idealista que geralmente sustenta a apreciação e a análise das imagens. Poderíamos dizer, resumidamente, que ele tentou desenvolver uma *crítica não kantiana*, uma análise crítica das imagens que nada deve à estética dos julgamentos de gosto (o que não quer dizer, naturalmente, que ele colocava todas as produções plásticas sobre o mesmo plano). "Meu *a priori*", escrevia Carl Einstein desde 1905, "é oposto a Kant".[23]

Einstein tirava disso, radicalizando-as, as consequências de uma posição expressa antes dele por Konrad Fiedler: posição segundo a qual o "*próton pseudos* [a mentira inicial] no domínio da estética e da reflexão sobre a arte consiste na identificação da arte com a beleza; como se a necessidade artística fosse destinada a proporcionar ao homem um mundo de beleza; esse primeiro erro engendra todos os demais mal-entendidos".[24] Posição segundo a qual o ponto de vista *estético* devia ser criticado e substituído por uma *teoria* capaz de identificar, nas obras de arte, não o que está "destinado a adular a sensibilidade", mas o que faz dela um "conhecimento" fundamental – um conhecimento entendido aqui à maneira de uma antropologia filosófica.[25]

Carl Einstein acabará por revogar a categoria estética de beleza, qualificando-a brutalmente de simples "burocracia das emoções".[26] Aqueles cuja profissão – tão mundana – consiste em realizar verdadeiros "concursos de beleza" dos quadros, ele os chamará de "críticos de *Arsch*".[27] É a uma ingênua idolatria que ele acabará por comparar a procura dos critérios do belo e, pior que uma idolatria, é a uma "metafísica podre", a um "jogo de fetichistas falidos" que ele remeterá a "idealização cara aos acrobatas dos recalques".[28] "Nós desprezamos a apreciação das obras de arte como bibelôs raros e preciosos", dizia ainda Einstein.[29]

Pois é das próprias obras de arte que, primeiro, Carl Einstein exigia o impossível – o que ele chamava um "milagre" ou, bem antes de Georges Bataille, "uma experiência": ele exigia que elas fossem, no mínimo, exceções, atos, e não estases, reveladoras de estados extremos. Eis porque o belo – o critério do belo – parecia-lhe, como a Georges Bataille, uma pesquisa idealista "mediana", uma "norma abstrata", numa palavra, uma "mediocridade cômoda e beata, feita para atenuar e domesticar os extremos", feita para "castrar covardemente as forças perigosas" da visão, que são as forças do inconsciente.[30] *Julgar a arte* através da categoria estética de beleza era a seus olhos *recusar-se a afrontá-la*: era criar um "lugar comum miserável [...] privado

de todo trágico", um compromisso esperado "normal", isto é, normalizável, racionalizável, apaziguado "por covardia".[31]

Em primeiro lugar, o ponto de vista puramente estético, segundo Carl Einstein, fracassa ao afrontar-se à obra de arte, na medida em que ele a *isola*, ao mesmo tempo para venerá-la abusivamente e para aplicar sobre ela essa "técnica" – o *isolamento* [*isolation*] – que Freud considerava equivalente a um recalque.[32] O ponto de vista estético isola a obra tanto do "conjunto da história" (fator extrínseco) quanto de seus procedimentos próprios (fator intrínseco), que condicionam seu *dispositivo* formal, bem como sua *eficácia* antropológica, essa "ação" ou "força" que Carl Einstein quis chamar de uma "magia", não por sentimentalismo literário, mas por referência direta ao ponto de vista etnológico que lhe parecia o único propício a deslocar, a *ressituar* [*resituer*] a própria experiência estética:

> É, ao mesmo tempo, penoso e humilhante ver os historiadores de arte considerarem os fatos da história da arte como fenômenos isolados: tratamento que faz da arte um mundo monstruoso, adorado como um milagre divino. Deveríamos de uma vez por todas nos incorporar ao conjunto da história [...]. As obras de arte nos ocupam unicamente na medida em que elas contêm modos suscetíveis de modificar a realidade, a estrutura do homem e o aspecto do mundo. Em outras palavras, o problema essencial reside, a nosso ver, nisto: como a obra de arte deixa-se integrar numa determinada concepção do mundo, e em que medida ela a destrói ou a ultrapassa. Assim, a situação do historiador de arte encontra-se subvertida. [...] não basta mais escrever a história descritiva da arte ou, ainda, prestar-se, em pontífices demagógicos, a apreciações estéticas e a censuras. Importa, em outros termos, tentar uma sociologia, uma etnologia da arte, em que a obra não seria mais considerada como um fim em si, mas como uma força viva e mágica. Somente sob essa condição as imagens recuperarão sua importância de energias ativas e vitais.[33]

Carl Einstein emitia uma segunda crítica contra a esfera estética. Segundo ele, esta não se contenta em *isolar a obra de arte* por um duplo movimento de totalização idealista e de "estreitamento das funções",[34] *ela mesma isola-se como discurso*. Essa "força" que a estética desconhece na imagem, ela a desconhece também em sua própria relação com a produção do saber e com o uso do pensamento. Ela contenta-se, portanto, em sua busca da beleza, com um pensamento "fraco", com um pensamento "covarde", separado de sua própria história como da esfera ética, tão cara a Carl Einstein:

> Coloca-se a arte em um além moral, em um além intangível, assim como se procede com a "ideia", tornada um objeto de veneração estéril [...]. [Eis], em suma, uma estética antiquada, esvaziada de todo impulso vivo, reflexo tardio e pálido da metafísica defunta [...], domínio dos covardes. [...] O esteta torna-se obsedado com a obra de arte e é incapaz de canalizá-la para correntes do devir mais amplas. Para o esteta, tipo essencialmente passivo, as obras de arte petrificam-se de certo modo sob a forma de totalidades. [...] O esteta é caracterizado pela indiferença, pela falta de relações com o mundo circunvizinho mais complexo. Ele só chega a uma identificação parcial, fraca.[35]

Ninguém ficará alheio ao tom nietzschiano dessas passagens. Einstein considerava a estética como a resposta errada a um movimento do qual ele esboçou, mais de uma vez, não exatamente a história, mas a *genealogia*: um "desmoronamento da cultura" tradicional em que a arte, ao mesmo tempo, teria perdido sua potência mítica e adquirido essa autonomia que caracteriza sua "modernidade". Se a estética é considerada por Carl Einstein como uma resposta errada, isso se deve, primeiramente, ao fato de ela tentar reconquistar uma potência mítica pelo viés de um simples "*ersatz* metafísico" da totalidade; em seguida, ela "deshistoriciza as obras de arte" e as separa de sua real genealogia, rebaixando a visão "à categoria de uma especialidade estúpida [...] destinada a chocar sublimações aposentadas", diz

ele.[36] O protesto nietzschiano serve, aqui, a uma exigência que é, ao mesmo tempo, *moral* – exigência de não mais escamotear na obra de arte o "perigo mortal" e o espaço crítico que ela abre em nós – e *genealógica* – exigência de não mais escamotear na obra de arte a questão da origem:

> A metafísica decrépita entra novamente em cena. Talvez alguns tipos fracassados tentem criar, por meio da obra de arte, um contrapeso salvador, uma máscara ou uma compensação. Mas, antes de tudo, são as ameaças e o perigo mortal da vida que se procura eludir. E assim que se chegou à fraude das "qualidades estéticas" e à noção de sua independência de todo processo vital. Em outras palavras, cria-se uma imortalidade profissional. [...] Força-se, assim, a rolar blocos de imortalidade ilusória em meio à massa da morte. A atitude estética comporta, por assim dizer, um escamoteamento da morte. Despojam-se as obras de arte de suas funções vitais e de sua robusta mortalidade. [...] As obras de arte são deshistoricizadas, a fim de lhes poupar as ameaças da vida, as ameaças do presente. No esteticismo, vemos uma tentativa que consiste em subtrair às obras de arte os processos vivos e diminuir seus efeitos complexos. Isola-se a obra ocultando suas origens [...].[37]

Torna-se claro, nesse ponto, que a crítica do termo *arte* – quando sujeita à pequena "economia", do ponto de vista estético, como dizia Einstein – deve com todo rigor prolongar-se em uma crítica do termo *história*. Não podemos colocar em questão o objeto da história da arte sem colocar em questão seu próprio processo, isto é, o modelo de temporalidade que o anima. Carl Einstein exigirá, então, que se pratique a história da arte *contra uma certa noção da história* e, mais precisamente, contra os modelos positivista, evolucionista e teleológico que sustentam geralmente a análise histórica das imagens. Poder-se-ia dizer, desse ponto de vista, que ele tentou desenvolver uma *dialética não hegeliana* – uma concepção de história como "luta" inapaziguável, mas irredutível a todo saber absoluto – desdobrada em uma *genealogia* ao modo nietzschiano.

Para isso, era preciso primeiramente *recusar a unidade* em que a história da arte, desde Vasari, acreditou dever exprimir sua referência humanista e, em seguida, sua pertinência "científica". A história da arte como "disciplina humanista" continua hoje, globalmente, sendo o que foi nos círculos acadêmicos do século 16: uma história-"calendário", "a crônica servil dos campeões" da arte, sustentada por um "vago esteticismo" e uma "psicologia anedótica" que reduz toda a história a um romance familiar.[38] Tal é o abrupto diagnóstico que leva Carl Einstein a recusar, notadamente, o gênero monográfico: este seria, ao final das contas, apenas uma "apoteose do eu pequeno-burguês".[39] Não há história da arte válida sem compromisso conjunto de uma *Kunstwissenschaft* e uma *Traumdeutung* – no sentido em que Walter Benjamin dizia, na mesma época, que cabe ao historiador "assumir a tarefa da interpretação dos sonhos"[40] – tudo isso pensado no ritmo crítico de uma *dialektische Geschichtstheorie*.[41]

Tudo isso supõe também uma crítica em regra da noção de *evolução*, tal como a história da arte a emprega espontaneamente. Konrad Fiedler já dizia que "usa-se e abusa-se da palavra *evolução*",[42] em detrimento do olhar dirigido para as formas, essas concreções de tempo. Einstein, por sua vez, oporá o "alinhamento histórico" das obras de arte e sua "teleologia otimista" a uma compreensão tipicamente *genealógica*, capaz de interrogar-se, ao mesmo tempo, sobre as condições de *engendramento* das obras e sobre o ritmo agonístico de suas *destruições*, de suas sobrevivências, de seus anacronismos, de suas regressões, de suas revoluções ou insurreições em todos os gêneros:

> A missão da história da arte reside, em nosso ponto de vista, no estudo das condições que engendram as obras, e não em um simples alinhamento histórico e descritivo das imagens. [...] Duas atitudes parecem determinar a concepção histórica [tradicional]. A primeira interpreta a história com otimismo, como uma evolução, e pressupõe tacitamente um objetivo final como sendo o fator dominante da

marcha dos acontecimentos. [...] A outra concepção histórica consiste em interpretar os acontecimentos como fenômenos paralelos, como fatos análogos a outros fatos anteriores. Por um método metafórico, ela tenta aparentar as séries históricas entre elas [...], ela afirma a certeza de uma repetição, com objetivo de balizar, com a ajuda de uma doutrina metafísica, uma pretensa unidade de devir por meio de limites tranquilizantes, mas podres. Essas duas concepções são animadas pelo desejo de simplificar a história, considerando-a como uma ação contínua, e de atenuar as tensões inquietantes e as contradições temíveis.[43]

Não unificar o devir, inquietar o tempo – então é isso *ser inatual e exigir o impossível* da história da arte? Sem dúvida, se concordamos – com Carl Einstein, Nietzsche ou Bataille – em fazer do impossível uma autêntica aproximação do real, e do inatual uma autêntica aproximação do tempo. Exigir o impossível, para Carl Einstein, nada mais é que recusar simplificar a vida: significava querer afrontar a exuberante *complexidade dos objetos* artísticos, a exuberante *complexidade do tempo* que esses objetos produzem ou dos quais são os produtos. Sem dúvida, tal complexidade ultrapassa as forças de cada um e encobre algo de não analisável. Nesse sentido, a tentativa de Carl Einstein, porque radical, só podia ser marcada pelo selo do fracasso, se compreendemos por essa palavra a incompletude dos resultados. Mas tal obra deve colocar-se à prova no nível de sua exigência, que permanece – porque inatual – de uma urgência absolutamente intacta.

CARL EINSTEIN NA PONTA DA HISTÓRIA: O RISCO ANACRÔNICO

Embora Carl Einstein estivesse longe de ter realizado – isto é, acabado – o programa metodológico que atribui à disciplina de história da arte, devemos, no mínimo, reconhecer que ele abriu uma via não somente no terreno das declarações de intenção,

mas também no terreno prático: ele efetivamente inventou duas histórias que, em sua época, só poderiam surgir como *duas histórias impossíveis*. A primeira é essa *história bastante originária*, aparentemente bastante imemorial para aceder a um saber histórico: trata-se de sua tentativa de esboçar, desde 1915, uma história e uma teoria da escultura africana.[44] A segunda é essa *história bastante nova*, aparentemente privada de toda memória regrediente na época em que ele a empreendeu: trata-se da obra-prima de síntese histórica que constitui sua *História da arte do século XX*, publicada quando o século em questão acabava, justamente, seu primeiro quarto de século.[45]

É preciso ler essas duas tentativas em conjunto. Elas definem juntas a urgência e a inatualidade de toda a história que ousa colocar o problema do devir em termos não lineares, não unitários, não teleológicos: essa história que ousa situar-se no nível *genealógico*, no qual a origem e a novidade se combinam dialeticamente, porque a origem não é mais pensada como simples fonte do futuro e porque a novidade não é mais pensada como simples esquecimento do passado. Benjamin, como se sabe, chamou essa combinação de *imagem dialética*. Parece-nos interessante, então, indicar o que, entre a paixão pela vanguarda cubista e a descoberta da escultura africana, excede em Carl Einstein a simples posição "primitivista" e acede a uma verdadeira intuição dialética – intuição a partir da qual podem se redefinir todos os modelos temporais que a história da arte humanista utiliza tradicionalmente.

Essa intuição dialética não foi "construída" como tal, no sentido em que teria dado lugar a alguma arquitetura, a algum corpo doutrinal. Ela se deixa, antes, entrever, através dos movimentos, das escolhas de objetos aparentemente espontâneas de Carl Einstein – escolhas tão bruscas e plenas que pareceram e parecem ainda paradoxais. De fato, é curioso que, na época em que aplicava ao domínio artístico ocidental a proposta nietzschiana da *morte de Deus*, Carl Einstein se interessasse, como nenhum outro antes dele, por essa arte *essencialmente*

religiosa que era, a seus olhos, a escultura africana. Como veremos adiante, a questão não era nem a de criar um puro contraste entre um atemporal "religioso" e uma contemporaneidade privada de "sagrado", nem constatar desabusadamente algum "desencanto da arte" na era da modernidade.[46] A questão era, com o tom mais inovador possível, *dialética*. Um modo de dizer que, em um só e mesmo movimento, Carl Einstein desenharia um entrelaçamento inédito de origem e de modernidade.

Negerplastik foi, provavelmente, composto no primeiro trimestre de 1914 – seu autor estava com vinte e nove anos –, a abundante iconografia de cento e dezenove pranchas fora selecionada com a ajuda de Joseph Brummer, escultor húngaro convertido ao comércio dos objetos de arte[47] (Figuras 16-17). A precocidade desse texto, publicado em 1915 e reeditado em 1920, impressionou todos os especialistas: ele precede de três anos o célebre artigo de Guillaume Apollinaire sobre as "Esculturas da África e da Oceania" – texto que, aliás, começa rendendo homenagem implícita ao livro de Einstein, ao enunciar o paradoxo segundo o qual "esse novo ramo da curiosidade, embora nascido na França, encontrou até este momento mais comentadores do exterior".[48] O que já significa muito sobre a recepção, sobre a influência de uma obra que foi saudada, desde sua publicação, por Ernst Bloch, Hermann Hesse e muitos outros.[49]

Mas em que consiste exatamente o valor inaugural de *Negerplastik*? Michel Leiris, que trabalhou na revista *Documents* sob a autoridade intelectual – sem dúvida fulgurante, talvez sufocante – de Einstein, fala, em 1967, de uma "obra etnograficamente das mais imprecisas, mas esteticamente importante", em que se encontra reconhecida "a obra enquanto objeto independente", mas cuja generalidade – o aspecto teórico – é criticada de modo um tanto constrangido e incerto.[50] Falar em *termos estéticos* de *Negerplastik* – termos que serão, em geral, retomados sob esta forma exata[51] – é, ao mesmo tempo, render-lhe a devida homenagem, por certo, e colocar essa homenagem sobre um plano que não é necessariamente o

Figura 16 - Artista de uma cultura não identificada (África equatorial), *Cabeça* [*Tête*]. Madeira densa. In: C. Einstein, *Negerplastik*, Leipzig, 1915, lâmina XIV.

Figura 17 - Artista de uma cultura não identificada (África equatorial), *Cabeça* [*Tête*]. Madeira densa. In: C. Einstein, *Negerplastik*, Leipzig, 1915, lâmina XV.

melhor. Pois todo o interesse de Carl Einstein pela escultura africana, como bom neofiedliriano, decorre de uma *crítica da estética*. Reduzir *Negerplastik* a um empreendimento estético seria traçar tranquilamente uma linha entre Carl Einstein e o formalismo de um Roger Fry, por exemplo.[52] Seria confinar a tentativa einsteiniana numa esfera intemporal que essa tentativa decomporia com veemência. Somente um ponto de vista *dialético* faz justiça à complexidade de um empreendimento inaugural, que analisava as formas plásticas em nome de uma *contraestética*, e que colocava as balizas de um modelo de temporalidade assimilável a uma *contra-história da arte*.

Tentemos descrever esse movimento dialético.[53] O esboço – *a tese* – já é paradoxal, visto que se desenha sob os traços de uma *aporia*, até mesmo de uma *inexistência*. A tese consiste em dizer que a escultura africana não poderia constituir um objeto de conhecimento pela simples razão que ela não existe. Caberá à própria violência dialética – o processo de desconstrução da tese – afirmar a exigência, de exigir existência e conhecimento para esse objeto de não conhecimento, para esse não objeto de conhecimento. Por que essa não existência, por que esse não conhecimento? Porque a classe de objetos que Carl Einstein designa sob o termo de *Negerplastik* é, literalmente, diluída na "distância" (*Abstand*) e nos "preconceitos" (*Vorurteile*) que o olhar ocidental lhe impõe:

> Talvez não haja outra arte que o europeu aborde com tanta desconfiança quanto a arte africana. Seu primeiro movimento é o de negar o próprio fato de "arte", e exprime a distância que separa essas criações do estado de espírito europeu com tal desprezo, que chega a criar para ela uma terminologia depreciativa. Essa distância e os preconceitos que decorrem disso tornam difícil todo julgamento estético, tornam-no até mesmo impossível, pois tal julgamento supõe, em primeiro lugar, um certo parentesco. Enquanto isso, o negro passa, *a priori*, por um ser inferior que se deve tratar sem cautela, e o que ele propõe é imediatamente condenado como insuficiente.[54]

O que Carl Einstein questiona, aqui, não é somente o secular preconceito *colonialista* de uma superioridade cultural do Ocidente. É também o embasamento *epistemológico* da única disciplina que, até então, pretendia dar conta de objetos, tais como as esculturas africanas, ou seja, a etnografia. Os "preconceitos" se exprimem também na "filosofia espontânea dos sábios",[55] e esta é recusada por Carl Einstein, quando ela se apoia sobre essas "vagas hipóteses evolucionistas" utilizadas pelos etnógrafos para dar conta de uma suposta "primitividade" (*Primitivität*) da plástica africana.[56] Em suma, a etnografia positivista nega duplamente a existência de uma arte africana: de um lado, seu preconceito *funcionalista*, que faz das formas africanas simples instrumentos ou simples "fetiches", nega a existência desses objetos como obras, como produções formais; de outro, seu preconceito *evolucionista* priva as formas africanas de toda a historicidade, ao se contentar com um modelo em que "se esperava encontrar no africano um testemunho das origens, de um estado que nunca teria evoluído".[57]

Logo, se a história da arte africana não existe, é porque a ciência positivista nega nessa história da arte a *história* (em proveito de uma noção fossilizada do "primitivo") tanto quanto a *arte* (em proveito de uma concepção instrumental das formas plásticas). A antítese consistirá, portanto, em inverter as condições dessa inexistência, em suma, em reconhecer *arte* e *história* na produção escultural africana. Mas essa consequência lógica choca-se, para cada uma dessas operações, com uma importante dificuldade teórica. Por um lado, a plástica africana transgride todos os limites que o discurso estético ocidental designa como território da "arte", por outro, a cultura africana desafia todas as regras sobre as quais o discurso histórico ocidental funda sua legitimação. É por isso que a tese parece desembocar em uma série de aporias: como fazer história de um corpus onde "nada é datado"? Como falar de "artistas", quando nenhum objeto é assinado? Como descrever uma atividade escultural, quando os que a praticam o fazem no âmbito de sociedades secretas? Como

falar de estilos geográficos (da mesma forma que, na Europa, opõem-se "Renascimento italiano" e "Renascimento nórdico"), quando os fetiches são roubados ou trocados de uma tribo a outra, quando "estilos completamente diferentes são frequentemente provenientes de uma mesma região"? Como retraçar a evolução de um estilo, quando as formas não procedem cronologicamente "do mais simples ao mais complexo"?[58]

Nessas condições, escreve Einstein em forma de preâmbulo irônico, "parece em vão tentar dizer alguma coisa sobre a escultura africana"[59] – a menos que, como todo seu empreendimento ulterior o atestará, deva-se trabalhar para transformar radicalmente os modelos epistemológicos do que se compreende usualmente por *história*, assim como os modelos estéticos do que se entende usualmente por *arte*. Essas duas transformações, se possível, devem ser feitas ao mesmo tempo. Não se pode exceder a noção de "primitividade" da arte africana senão friccionando-a, se me permitem dizer, a uma historicidade de um novo tipo; e não se pode ultrapassar a noção duvidosa de "primitividade" senão friccionando-a a uma forma de arte de tipo absolutamente nova. O que isso quer dizer? Que o momento de *antítese* proposto por Carl Einstein será um momento extremamente *arriscado*: risco de que uma *plástica outra* decomponha a noção de arte estatuária; risco de que um *anacronismo* decomponha a noção clássica da história das formas. É assim que a escultura africana vai surgir não do campo do conhecimento no qual ela era mantida, até então, como refém, mas de um valor de uso muito particular em que uma arte *moderna*, o cubismo, não hesitou em utilizá-la, isto é, transformá-la, deslocá-la. É, portanto, de uma *situação de estranhamento*, até mesmo de "estrangeiridade",[60] que a escultura africana nascerá como objeto de conhecimento novo:

> Certos problemas que se colocam à arte moderna provocaram uma abordagem, menos imprudente que dantes, da arte dos povos africanos. Como sempre, aqui também, um processo artístico atual (*ein aktuelles Kunstgeschehen*) criou sua história: em seu centro elevou-se a arte africana. O que antes parecia desprovido de sentido encontrou sua significação nos mais recentes esforços dos escultores. Acreditou-se que, raramente, exceto nos negros, problemas precisos de espaço foram colocados com tanta clareza e uma maneira própria de criação artística foi formulada. [...] Minha breve descrição da arte africana não poderá isentar-se das experiências da arte contemporânea (*den Erfahrnissen neuerer Kunst*), pois aquilo que adquire importância histórica (*geschichtlich Wirkende*) o faz sempre em função do presente imediato (*unmittelbaren Gegenwart*).[61]

Tal seria então a versão einsteiniana da imagem dialética: inventam-se novos objetos históricos somente a partir da colisão – o anacronismo – de um Agora com o Outrora. A história *bastante originária* da arte africana só poderia ver o dia dialeticamente se *martelada* (marteladas, sabe-se, produzem fagulhas sobre a bigorna) no encontro com essa história *muito nova*, essa "ponta da história" artística que constituía, em 1915, o ponto de vista cubista. A noção benjaminiana de legibilidade encontra nesse ponto, parece-me, uma aplicação exemplar: *só tem sentido na história o que aparece no anacronismo*, o anacronismo de uma colisão onde o Outrora se acha interpretado e "lido", isto é, revisto pelo acontecimento de um Agora resolutamente novo. E esse Agora da arte africana é o cubismo, Carl Einstein tendo levado a sério o avanço metodológico de toda a história da arte (quero dizer da história da arte [*Geschichte der Kunst*], a arte como "processo atual") sobre toda a história da arte (quero dizer da *Kunstgeschichte*, a disciplina que deveria dar conta de tais processos). As obras são, em geral, os primeiros interpretantes das obras. Elas o são sempre na indiferença e na impertinência anacrônicas de um deslocamento da história. Tal seria o momento inicial do *estranhamento*, o risco instaurador de uma interpretação histórica desejosa de desenvolver seu saber para além de sua própria "distância", para além de seus próprios "preconceitos".

Carl Einstein propõe, então, abandonar o iconografismo e o funcionalismo dos etnógrafos. Para isso, diz ele, é preciso "partir dos fatos".[62] Mas não dos "fatos" no sentido que entenderia um historiador positivista. O "fato", para Carl Einstein, é algo que ele chama "percepção cúbica do volume" ou "experiência cúbica do espaço": *kubische Raumanschauung, kubische Erleben* – expressões nas quais a generalidade fenomenológica da espacialidade rima com a particularidade artística das obras de Braque, de Picasso, de Juan Gris.[63] "Partir dos fatos" quer dizer partir da experiência presente, visto que esses objetos *originários* da plástica africana permanecem *presentes* em nosso olhar e no ateliê dos artistas contemporâneos. "Partir dos fatos" quer dizer, sobretudo, partir das "características formais das esculturas" (*aus dem Formalen der Skulpturen*) às quais somente a visão cubista pôde nos tornar sensíveis.[64]

É pelo fato de ter-se dedicado, contra tudo o que o havia precedido no Ocidente, a construir um "realismo específico do espaço" – e não um realismo das coisas, dos personagens ou das histórias – que o cubismo foi capaz de *descobrir* a arte africana como objeto pleno da história da arte.[65] Logo, essa descoberta só pôde ser efetuada segundo a estranha modalidade de um anacronismo: não somente porque a visada cubista não era "histórica" em si, mas ainda porque descobrir a arte africana significava criar uma brecha decisiva na própria noção de história da arte. O anacronismo é um risco dialético, mas esse risco – esse desvio forçado, esse artifício perigoso – vale a pena: trata-se nem mais nem menos de *levantar um obstáculo epistemológico* e de *abrir a história* a novos objetos, a novos modelos de temporalidade. Ao arriscar-se a não "se subtrair às experiências feitas pela arte contemporânea" diante da escultura africana, Carl Einstein desloca a noção – o método – da história, tanto quanto a própria história estética da arte estatuária. Desse modo, ele levantará um obstáculo ligado à concepção acadêmica da escultura ocidental, acusando o primado atribuído por ela à "apreensão pictural do volume" e à "confusão total entre pictural e escultural", que

ele estigmatiza violentamente no psicologismo – "a conversa", a narratividade – da arte barroca.[66]

Chamar de *dialética* tal operação, no sentido benjaminiano da "imagem dialética", permite evitar dois obstáculos que poderiam facilmente desviar a leitura de *Negerplastik*. O primeiro seria acreditar que o empreendimento de Carl Einstein significava *tornar a arte moderna primitiva*, a torná-la "arquetipal" (à maneira de Yung) ou "intemporal" (à maneira de Malraux). Se o contato com a arte africana permite ao artista europeu "repensar sua própria história" (*seine Geschichte rückzudenken*), como o diz Einstein com firmeza,[67] isto não quer dizer que ele aproxime essa história de uma origem pensada como "fonte primitiva" de toda atividade artística. Pensar a relação do cubismo com a arte africana em termos de "primitivismo" significa nada compreender da estratégia de *Negerplastik*: primeiramente, porque um "bom número de obras esculpidas pelos negros podem ser tudo, exceto primitivas".[68] Em seguida, porque o primitivismo, aos olhos de Einstein, é um exotismo disfarçado: "com frequência, ele não passa de um romantismo infecundo, um alexandrismo de origem geográfica. A arte negra [na ótica do primitivismo] é a última e inútil fonte do artista em falta de ideias novas."[69] Eis por que Carl Einstein aborda a escultura africana através da alta complexidade espacial do cubismo, deixando de lado um expressionismo cujo mimetismo "primitivista" ele fustiga, precisamente.[70]

O segundo erro seria acreditar que o empreendimento de Carl Einstein significava *modernizar a própria arte africana*. Fala-se erroneamente de uma "projeção cubista" de Carl Einstein sobre a arte africana, como uma forma de criticar-lhe implicitamente seu anacronismo fundamental.[71] Contudo, isso significa ignorar a própria dinâmica, segundo a qual, em *Negerplastik*, o cubismo "encontra" a arte africana "num relâmpago para formar uma constelação" – para retomar os termos empregados por Benjamin ao definir a imagem dialética.[72] O anacronismo é um momento de *antítese*, uma *dobra dialética*. Ela permite insinuar alguma

coisa de novo para além dessa *tese-aporia* que representa, aos olhos de Carl Einstein, o ponto de vista etnográfico e positivista. Ela não manifesta uma estase, uma existência fixa, mas o próprio movimento da *exigência*. Exigência de quê? De um ponto de vista que poder-se-ia dizer "sintético", à condição de não se entender esse adjetivo como a clausura autopacificadora de um saber que acreditaria ter alcançado seus fins. A síntese, nesse movimento, é uma coisa incompleta, frágil, sempre em estado de inquietação: é uma *síntese-abertura*.

Carl Einstein a propõe sob a forma de um voto: seria preciso ultrapassar o ponto de vista etnográfico e a crença positivista em dados utilitários, cronológicos, geográficos etc., imprimindo-lhes dois movimentos complementares. O primeiro movimento, que somente o cubismo permitiu ao tornar possível o espaço tridimensional, consiste em *abrir a experiência formal* articulando a ela os elementos antropológicos próprios ao mundo africano (elementos ausentes, naturalmente, do universo cubista). Adolf Hildebrand enunciou, outrora, a exigência formalista de uma "visão a distância" da escultura: tal era, segundo ele, a condição para toda "perfeição" plástica.[73] Carl Einstein, de sua parte, *abre o formalismo* teórico de Hildebrand articulando – traço de gênio de sua análise – a espacialidade da distância às condições cultuais da plástica africana. O resultado muito benjaminiano é a formulação de uma *fenomenologia espacial da aura* em que o caráter "absoluto" da forma não deve mais nada à integração harmoniosa de suas partes (ponto de vista estético tradicional), mas à *distância produzida* pela própria escultura (ponto de vista em que se conjugam o formal e o antropológico):

> É possível fazer uma análise formal (*eine formale Analyse*) que se apoie sobre certos elementos particulares da criação do espaço e da visão que os engloba [...]. A arte negra é, antes de tudo, determinada pela religião. As obras esculpidas são veneradas como o foram por todos os povos da Antiguidade. O executante faz sua obra como o faria a divindade ou aquele que a protege; isto é, desde o início ele mantém distância (*Distanz*) em relação à obra que é o deus ou seu receptáculo. Seu trabalho é uma adoração a distância e a obra é, portanto, *a priori* algo independente, algo mais poderoso do que o executante: ainda mais porque este faz passar todas as suas energias em sua obra e se sacrifica, ele próprio, por ela. Com seu trabalho, ele cumpre uma função religiosa. A obra como divindade é livre e desligada de tudo; o artesão, como o adorador, encontram-se a uma distância infinita dela (*in unmessbarem Abstand*) [...], visto que os ídolos são frequentemente adorados na obscuridade. A obra, fruto do trabalho do artista, permanece independente, transcendente e livre de todo laço. A essa transcendência corresponde uma concepção do espaço que exclui toda função do espectador. E preciso dar e garantir um espaço do qual se esgotaram todos os recursos, um espaço total e não fragmentário. O espaço fechado e autônomo não significa, neste caso, abstração, mas sensação imediata. Esse fechamento só está garantido quando o volume é plenamente realizado, quando não podemos nada mais lhe acrescentar. [...] A orientação das partes é fixada, não em função do espectador, mas em função delas mesmas; elas são percebidas a partir da massa compacta, e não com um recuo que as enfraqueceria. [...] [A escultura africana] não significa nada, ela não é um símbolo; ela é o deus que conserva sua realidade mítica fechada, na qual inclui o adorador, transforma-o também em um ser mítico e abole sua existência humana. O caráter finito e fechado da forma e aquele da religião se correspondem do mesmo modo que o realismo formal e o realismo religioso.[74]

O traço de gênio dessa análise consiste em ter conjugado *na forma* duas ordens de realidade que a etnografia, por um lado, e a estética, por outro, haviam sempre considerado independentes. A primeira é a *experiência* que Carl Einstein liberta de todos os preconceitos presentes, hoje ainda, nos ensaios da "estética da recepção": a experiência visual não é um "resultado" ou um "efeito" da obra plástica, mas um componente fundamental de sua própria forma que, enquanto forma, produz a espacialidade de sua *apresentação*. O texto de *Negerplastik* antecipava desse

ponto de vista as análises fenomenológicas da espacialidade, da distância – até mesmo da obscuridade – que se encontram nos trabalhos de Erwin Straus ou de Maurice Merleau-Ponty. Mas *Negerplastik* inclui, igualmente, em sua análise, uma segunda ordem de realidade: um nível de *simbolização* [*symbolicité*] isento, mais uma vez, de alguns preconceitos positivistas ou iconográficos. Assim, a religião não é mais pensada como um "conteúdo" que a escultura africana teria por responsabilidade de representar; ela própria é essa dinâmica da forma que permite a Carl Einstein encará-la "desligando-se inteiramente do correlativo metafísico".[75] Um modo de antecipar as abordagens estruturalistas sobre a "eficácia simbólica", um modo de ultrapassar, por antecipação, seu logocentrismo, propondo a análise de componentes puramente visuais, tais como a massa, a "concentração plástica", a frontalidade, a multiplicação dos motivos, a modelagem, o contorno, a profundidade, a deformação regulada ou a integração do orgânico e do geométrico.[76]

Logo, ao abrir a compreensão do que é uma forma plástica, para além dos cânones estéticos tradicionais, Carl Einstein procurava *abrir a explicação histórica e antropológica* da arte africana, senão da arte em geral. Todos os escritos de Carl Einstein posteriores a *Negerplastik* o atestam; eles podem ser lidos em sua totalidade como o prolongamento sistemático do movimento iniciado em 1915. Além do "risco anacrônico" e de sua função instauradora, eles procuram, dialeticamente, restituir o problema da arte africana no contexto – a partir de então renovado, "aberto" – de uma *história da arte*. Escrito em 1921, *AfrikanischePlastik* inverte logicamente, mas sem o contradizer, o movimento iniciado em *Negerplastik*: trata-se, a partir desse ponto, de especificar o que havia sido reconhecido como novo objeto histórico, de propor uma atitude mais analítica (a partir desse momento, as lâminas reproduzidas serão comentadas uma por uma[77]), até mesmo renunciar ao ponto de vista "moderno" como tal: "Nossa intenção é de estudar, menos a arte negra em função da atividade artística moderna [...], do que abrir caminho

para as pesquisas especializadas que interessam a história da escultura e da pintura africanas."[78]

Tratava-se menos de esquecer o cubismo e a arte moderna em geral – toda a atividade de Carl Einstein o atesta fortemente – do que afirmar as consequências metodológicas *para a história da arte* da abertura de um campo novo para o saber. Ora, essa abertura supunha uma *conjunção inédita da história e da antropologia* – conjunção cujo resultado devia ser a transformação recíproca de dois modos de abordagem:

> Se quisermos estudar a arte africana com proveito, será necessário interpretá-la fora de toda ideia romântica, até mesmo de todo ponto de vista puramente etnológico. Esse objetivo só será atingido com a colaboração do etnólogo e do historiador da arte. [...] Cabe a ela [a etnografia] mudar de método e de aspecto, quando se tratar de questões particulares. É passando do geral ao particular que ela pode oferecer ao historiador da arte novos assuntos para estudo.[79]

A proposição teórica era tão clara quanto inovadora:[80] tratava-se de pensar a história da arte como a colocação em prática de um ponto de vista ampliado, *antropológico*, mas definível ou apreensível nas *singularidades formais* que só uma análise visual específica dos agenciamentos plásticos é capaz. Eis por que o estudo da escultura africana, em Carl Einstein, devia se tornar cada vez mais específico, focalizando à parte certos problemas pontuais, tais como o uso das máscaras Ekoi ou Bapindi, ou, ainda, a forma enigmática das árvores-fetiche do Benin.[81] Eis por que o estudo caso por caso devia permitir a Carl Einstein inverter o modelo positivista da evolução fetichismo-religião, arruinar o pressuposto do isolamento africano, esboçar a hipótese de uma "Idade Média africana" aberta às influências bizantinas ou coptas.[82] Eis por que a exigência histórica devia se especificar também nos fenômenos diretamente observáveis pelo pesquisador, tais como a modificação formal das esculturas africanas no

contato com o colonizador, ou mesmo os efeitos de urbanização dos africanos sobre sua própria produção artística.[83]

Sabe-se que esse programa de estudo permaneceu fragmentário, inclusive porque Carl Einstein não foi, quanto à arte africana, "pesquisador de campo". Seu terreno natural – sua terra – era a Paris das vanguardas. Além disso, o avanço teórico de *Negerplastik* encontra seu campo de experimentação o mais decisivo no trabalho formal dos contemporâneos. Outra "ponta da história" à qual Carl Einstein dará contribuições as mais subversivas, propondo até mesmo – desde sua *Arte do século XX* até *Georges Braque*, passando pelo episódio tão fecundo da revista *Documents* – algo como uma teoria geral da experiência visual.

EXPERIÊNCIA DO ESPAÇO E EXPERIÊNCIA INTERIOR: O SINTOMA VISUAL

Pois é em termos de *experiência*, até mesmo de "experiência interior", que Carl Einstein formulará o essencial de sua compreensão dos objetos visuais.[84] A analogia com o pensamento de Benjamin – se repensarmos as análises da apresentação aurática das esculturas africanas, se repensarmos a concreção temporal descrita de um modo quase idêntico ao da imagem dialética – desdobra-se nesse caso em uma analogia com o vocabulário de Georges Bataille. Isso poderia evidentemente nos surpreender, mas, refletindo melhor, não nos surpreende. Há, primeiramente, o elemento comum a todos esses "pensamentos energúmenos" dos anos de 1920 e 1930 de que falava anteriormente; há, sobretudo, a participação assídua de Carl Einstein na aventura de *Documents*, nessa "frente teórica comum" – contra o positivismo e o idealismo, mas também contra o surrealismo de Breton, julgado como uma alternativa inautêntica aos preconceitos do pensamento acadêmico – que colocou Einstein em contato direto com Bataille e Leiris.

A função exata de Carl Einstein dentro da revista *Documents* permanece não elucidada. Será preciso, provavelmente, esperar a publicação de novos arquivos para preencher o silêncio e até mesmo a má-fé que envolvem sua participação teórica na vanguarda parisiense dessa época. Einstein assinou, depois de Bataille e Leiris, o maior número de textos nos dois anos da duração da revista. Seu nome aparece desde o primeiro número em abril de 1929, entre os membros do comitê de redação, e é muito provável que ele tenha exercido, nesse empreendimento, um papel de fundador à parte.[85] Numa nota inédita de 1954, Georges Bataille falará até mesmo do "poeta alemão Carl Einstein" como "diretor titular" da revista – "contra" o qual ele lembra ter-se colocado, sem dar mais detalhes, enquanto, ao mesmo tempo, fica nítida uma analogia de seus passos respectivos no domínio da crítica estética.[86]

Dos três energúmenos que inflectiram definitivamente a orientação de *Documents*, Carl Einstein foi o primogênito – quarenta e quatro anos de idade em 1929, enquanto Bataille tinha trinta e dois e Leiris, vinte e oito – e provavelmente o menos energúmeno, o menos protestador dos três. Sua reputação de escritor experimental o havia precedido na França, visto que alguns de seus textos, entre eles um trecho de *Bébuquin*, haviam sido traduzidos em certas revistas literárias.[87] Ele leu, sem se ofuscar, a *Histoire de l'œil* [*História do olho*] de Georges Bataille, pois já havia ele próprio escrito alguns textos violentamente eróticos.[88] Permanecia, enfim, retomando a expressão já citada de Clara Malraux, "o homem de todas as novas abordagens": ele havia lido Freud no original; pôde desempenhar ativamente o papel de introdutor da etnologia alemã na França; sobretudo, possuía um incomparável conhecimento da história da arte e de seus avanços teóricos ligados aos nomes de Wölfflin, de Riegl ou de Aby Warburg. O *Journal* [*Diário*] de Leiris testemunha esse contato fecundo e mesmo a ascendência que esse pensamento difícil, exigente, exerceu sobre os dois jovens trânsfugos do surrealismo.[89]

Mas como qualificar essa *experiência*, cuja teoria Carl Einstein elaborava fragmentariamente desde *Negerplastik*, e mesmo desde o "romance teórico" *Bébuquin*? Uma primeira resposta encontra-se claramente enunciada no início do livro *L'art du XX^e siècle* [*A arte do século XX*]: ao comentar a transformação radical da visão que se produziu no arco estendido entre o impressionismo e o cubismo, Carl Einstein mencionava um "desabamento do comércio da beleza"; sobre as ruínas dessa destruição, o objeto visual era então qualificado de "manifestação" (*Äußerung*), de "acontecimento" (*Ereignis*) e, para terminar, de "sintoma" (*Symptom*).[90] A experiência seria, então, *sintoma* – mais precisamente a repercussão sobre o espectador, sobre o pensamento em geral, de formas elas próprias surgidas no mundo visível como tantas desordens tendo valor de sintomas. A leitura de textos posteriores a 1926 – notadamente os que foram escritos em 1929-1930 para a revista *Documents*, até *Georges Braque* de 1934[91] – deveria nos permitir melhor avaliar as características fundamentais dessa compreensão "sintomal" da experiência visual.

A primeira dessas características é uma dialética da destruição, ou melhor, da *decomposição*. Se o tom "formalista" de *Negerplastik* pode surpreender o leitor de hoje, seria desastroso compreender tal "formalismo" de acordo com o que a crítica de arte atual entende por esse termo – quase sempre pejorativo e quase sempre pronunciado em relação ao combate neogreenberguiano. Por mais estranho que possa parecer à primeira vista, a exigência formal, em Carl Einstein, identifica-se estritamente a uma decomposição da forma. Desde 1912, Einstein proclamava que não existe *forma* autêntica que não seja ao mesmo tempo violência e, precisamente, *violência operatória*.[92] O trabalho das formas sempre foi pensado por ele como "destruição justificada de um objeto".[93] Para ele, um modo de instaurar uma compreensão dialética – mas dissimétrica, daí sua crítica aos "preguiçosos" dualismos dialéticos em matéria de análise visual[94] –, capaz de

trazer de volta à noção de forma sua fundamental capacidade "traumática":

> É evidente que a realização das obras de arte comporta muitos elementos de crueldade e de assassinato. Pois toda forma determinada é um assassinato das outras versões: a angústia mortal faz cortar a corrente. Decompõe-se cada vez mais a realidade, o que a torna cada vez menos obrigatória; reforça-se a dialética de nossa existência [...]: é uma acentuação traumática.[95]

"Toda forma determinada é um assassinato das outras versões": essa proposição admirável enuncia o caráter dialético de todo trabalho formal, isto é, de toda decomposição da própria forma. Ela parece dialética em outro nível ainda, pois enuncia a crueldade (em tom perfeitamente batailliano) e a "precisão" transformacional de uma "versão" com relação às precedentes (e o tom se faz aqui, premonitoriamente, lévi-straussiano). Além disso, está em sintonia perfeita com aquilo que o empreendimento de *Documents* comportava de mais radical: a decomposição de que se trata é, primeiramente, *decomposição da figura humana*. Esta, escreve Einstein em suas "Notas sobre o cubismo", aparece como unidade por excelência do sistema estético tradicional – logo, unidade por excelência a "comprometer", "a decompor".[96]

Eis por que, no contexto das artes figurativas dos séculos passados, a atenção de Carl Einstein pôde se voltar para essa precisa – mas cruel, segundo ele – *deformação* que manifestam as anamorfoses, nas quais ele via bem mais do que um "simples jogo óptico": uma desordem da visão em geral, uma modificação do lugar do sujeito, um fenômeno indutor de "êxtase".[97] Eis por que Einstein pôde se interessar por Magnasco enquanto *creatore della pittura di tocco e di macchia*.[98] Eis por que a singularidade de Hercules Seghers na arte holandesa do século 17 pareceu a ele tão exemplar: não somente a dramatização do pensamento e o modelo do revoltado ali se satisfaziam (o artigo de Einstein

começa com uma evocação do artista "tão pobre que foi obrigado a pintar sobre seus lençóis e toalhas de mesa", tão desesperado que "morreu bêbedo, à noite"[99]), mas ainda a *decomposição do espaço antropocêntrico*, do espaço "civilizado", encontrava nele uma expressão que Einstein analisa em termos bem subversivos (e bem bataillianos, aliás):

É uma revolta isolada e estreita contra tudo o que se chama holandês. Seghers pagou com sua vida tal atitude.

Em sua obra, a continuidade orgânica da arte holandesa fixa-se numa espécie de horror pesado e petrificado; ou, então, ela escorre numa fuga de planos, rasgando o olho fatigado por paralelas flácidas e sem objetivo: a extensão, aliás, idêntica a uma conquista, a uma esperança, não é aqui senão uma fuga espantosa. Em geral, a vista se choca com os rochedos cerrados, com amontoados de prisões. Essa concentração trai um desespero paralisante como uma câimbra: uma espécie de agorafobia caracteriza essas gravuras. Encontra-se nelas um desprezo doloroso, um desgosto de toda sociabilidade, uma Holanda às avessas. [...]

O clichê *natureza-morta* tomou aqui seu sentido estrito: natureza podre, petrificada, natureza-morta. [...] Cada pedra, cada folha é isolada, a-social, decomposta, fechada nela mesma. [...] Paisagens de um barroco recortado, os planos postos em migalhas. Larva, lama, árvores como trapos e entulhos de seixos. Um deserto cortado por caminhos que os meteoros teriam traçado, um inferno irrespirável e petrificado, sem homens e sem animais. Qualquer ser vivo seria aqui um paradoxo. [...] Caminhos tortuosos conduzindo ao interior, mas logo se expulsando. [...] A vista é atraída e repelida ao mesmo tempo. Essa técnica é a técnica do zero; uma *dialética das formas* sob o signo da morte, um extermínio recíproco das partes. Totalidade não quer dizer, aqui, que o um aumenta o outro, mas que o um extirpa o outro.

A natureza de Seghers é a catástrofe podre e petrificada. [...] Esses rochedos formam um emaranhado de escrita da qual se pode extrair a expressão de um desmembramento infantil (ver a destruição das bonecas), um gozo da dissociação definitiva das partes. Trata-se, em suma, da perda de unidade pessoal e, assim, o aspecto de uma paisagem significa a destruição de si mesmo[100] (Figura 18).

Figura 18 - Hercules Seghers, *Paisagem com rochedos e cordas* [*Paysage de rochers et cordages*], *circa* 1630. Água-forte, ponta seca e guache sobre papel. In: C. Einstein, Gravures de Hercules Seghers, *Documents*, n. 4, p. 203, 1929.

Essa decomposição espacial e subjetiva, no grande século clássico, não passava de um *sintoma isolado*. Aos olhos de Carl Einstein, ela encontrará no cubismo a dignidade de um *método* irreversível; logo, o sintoma atinge a visão de todos, ele torna-se *sintoma global* de uma civilização que colocou o espaço e o tempo, e o próprio sujeito, de cabeça para baixo. Com Picasso, Braque ou Juan Gris (Figura 19), "a alucinação", como diz Einstein, não desprende mais do real, mas *cria o real*.[101] Como? Inventando uma "violência operatória" específica da forma, que passa por uma redefinição dinâmica e *dialética*, na medida em que o antropocentrismo não está excluído dela, mas exatamente *decomposto*, como em Juan Gris, no qual Einstein descobre uma "tectônica" – uma recusa do antropocentrismo – que, no entanto, é feita somente de "elementos humanos".[102]

Este seria o valor mais perturbador do cubismo, segundo Carl Einstein: incluir dialeticamente nele mesmo aquilo que ele decompõe, a saber, o antropocentrismo. O aspecto *operatório* das formas cubistas cria, certamente, um espaço de encadeamentos autônomos.[103] Mas Carl Einstein detesta a autonomia fechada, a autonomia não dialética; é por isso que ele considera o construtivismo russo e o *De Stijl* como acadêmicos e estáticos, chamados com dureza de "contabilidade das formas puras", um formalismo empobrecido pois, segundo ele, está psicologicamente restrito à única teoria da *Gestalt*.[104] Não se subvertem as formas, segundo Einstein, sem subverter o pensamento do sujeito, e é por isso que o modelo metapsicológico freudiano – notadamente o da pulsão da morte – não está ausente de sua exigência teórica concernente à forma: não há rigor *operatório* sem a *violência* de "um assassinato" fundamental. *Parangon* [modelo] desse rigor subversivo, a colagem cubista surge para Carl Einstein como a decomposição de "todo preconceito óptico", a "tentativa mais audaciosa e mais violenta de destruição da realidade convencional".[105]

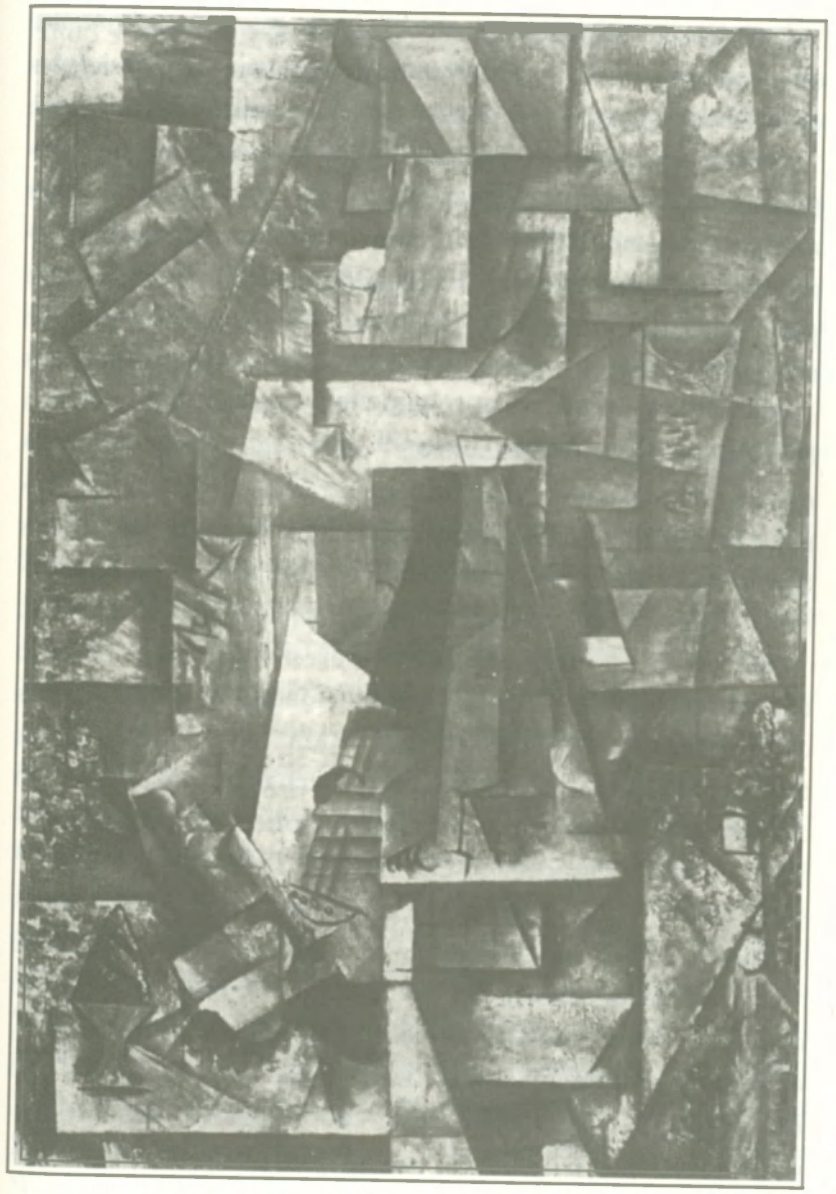


Figura 19 - Pablo Picasso, *Homem com violão*, 1912. Óleo sobre tela. In: C. Einstein, Notes sur le cubisme, *Documents*, n. 3, p. 149, 1929.

Esse ponto toca uma segunda característica da experiência visual, segundo Carl Einstein: uma dialética da *mobilidade*, tanto formal quanto psíquica. Quando Einstein repete a Kahnweiler que o cubismo não poderia ser considerado como uma "simples especialidade óptica", ele afirma seu pensamento com precisão: "experiência válida, ele engloba muito mais e creio que compreendê-lo é somente uma questão de energia (*es ist nur Frage unserer Energie*)."[106] Entendamos essa frase em todas as harmônicas do motivo da energia: energia requerida pelo espectador para apreender a amplitude da desordem cubista, mas também energia psíquica, colocadas em prática pelas formas cubistas elas mesmas. Nesse ponto, Carl Einstein parece ir mais longe na sua formulação da "imagem dialética" que os motivos benjaminianos da imagem como "dialética em repouso" ou como "relâmpago para formar uma constelação". Pois a análise formal dos quadros cubistas permite desenvolver, com uma relativa precisão, a noção de uma verdadeira *energética da experiência visual.*

Se tentamos, efetivamente, compreender a espacialidade cubista em seus efeitos de simultaneidade, de "movimentos comprimidos", de "planos que se cortam" ou de "dissociações tectônicas", chegamos ao que Einstein chama, brincando com as palavras, de *campos de formas* evidentemente pensados sobre o modelo – emprestado da física – dos *campos de forças.*[107] Estes liberam sua energia específica por um efeito de dissociação que poderíamos resumir da seguinte forma: enquanto a representação clássica cria um espaço contínuo no qual são dispostos, como entidades descontínuas, objetos e personagens, o cubismo inventa um espaço descontínuo que "os objetos não interrompem". As relações entre continuidade e descontinuidade, identidade e diferença, são aqui invertidas – subvertidas – relativamente aos dados naturalistas da pintura tradicional.

Ora, o que Einstein recusa na arte mimética não é tanto a atitude "realista" em si. É, antes, a *substantificação do real* e a

imobilização das formas, logo, das forças, que ele fustiga violentamente, ao qualificar Narciso, por exemplo, de "naturalista vaidoso", e Pigmalião, de pobre "engodo de manequim".[108] Ambos procuravam, no fundo, apenas fixar a imagem. De forma mais geral, o realismo imitativo será considerado "uma espécie de aglomerado de tabus e de receios covardes" que visam, sempre, a um "eternamente real" do representado – a que se opõe, em tom quase deleuziano, o "naturalismo em movimento" das artes nômades –, que faz da perspectiva humanista um trivial "pedacinho da antiga metafísica":[109] "O homem do Renascimento acentuava em seus quadros a resultante *objeto*. O cubista acentua, ao contrário, os elementos da *formação* do objeto; em outras palavras, ele acaba com o 'motivo' enquanto fator independente."[110]

Assim, o cubismo é somente um questionamento radical – e filosoficamente pesado de consequências – da *substância*, na qual objetos e humanos encontraram-se "fixados" pela metafísica clássica. Ele consome "o fim do sujeito estável e determinado", a "liquidação da atitude antropocêntrica" e de uma fé secular "nesse bibelô estúpido que se chama homem".[111] Portanto, o cubismo é *anti-humanista*, não pelo gosto das formas "puras" ou resolutamente "não humanas", mas por considerar o caráter *sintomal* da experiência visual, que solicita uma nova *posição do sujeito*. De fato, do ponto de vista da experiência *visual*, o espaço nunca é esta extensão contínua que o dispositivo *visível* ou óptico da representação clássica oferece. Esta eterniza o homem, congela o espaço, fossiliza os objetos num mesmo *continuum* ideal.[112] Em suma, recalca todo medo – ou melhor, *inquietação* – diante do desabamento do tempo e da disseminação vivida do espaço: logo, ela inventa essa "inabalável mentira" metafísica que se chama "absoluto".[113] Contra isso, o cubismo reencontra a instabilidade, a mobilidade fundamental dessas "experiências mistas", onde "se declara uma desproporção entre os processos psicológicos e os da natureza": ele compreendeu e praticou essa

"função móvel psicológica" diante da qual nem espaço, nem sujeito, nem a própria visão jamais poderão substantivar.[114]

Um *campo de formas*, segundo Carl Einstein, é, portanto, outra coisa que uma simples "fórmula estética do estilo" supostamente capaz de redizer o real ou a substância "sob uma outra forma".[115] Inventar um campo novo de formas é inventar um *campo de forças* capaz de "criar o real", de "determinar uma nova realidade por meio de uma forma óptica nova". Um modo de dizer que o quadro – o quadro cubista, primeiramente – não tem que representar, mas *ser*, *trabalhar* (no sentido quase freudiano do termo, mas também no duplo sentido da agonia e do parto).[116] Esse trabalho só se faz, então, na incessante dialética de uma *decomposição* fecunda e de uma *produção* que nunca encontra descanso nem resultado fixo, justamente porque sua força reside na abertura inquieta, na capacidade de insurreição perpétua e de autodecomposição da forma:

> [...] as imagens só conservam sua força ativa se as consideramos como fragmentos dissolvendo-se ao mesmo tempo em que agem, ou enfraquecem rapidamente, a exemplo dos organismos vivos, fracos e mortais. As imagens só possuem um sentido se as consideramos como focos de energia e de cruzamentos de experiências decisivas. [...] As obras de arte só adquirem seu verdadeiro sentido graças à força insurrecional que elas encerram.[117]

É justamente nesse jogo da decomposição "insurrecional" e da produção de "experiências decisivas" que, segundo Carl Einstein, está a grande força do cubismo: este não é mais uma variante estilística na história da arte, mas um questionamento mais fundamental, capaz de "determinar uma nova realidade por meio de uma nova forma óptica", e, portanto, capaz de "modificar radicalmente a visão" ao "renovar a imagem do mundo".[118] Sua potência reside no fato de que ele não temeu colocar em prática, no centro mesmo de sua "tectônica" original, uma terceira característica da experiência visual: eu a chamarei *dissociação*, cisão do olhar. Ela forma, no cerne do mundo estético, um princípio de negatividade psíquica, um princípio de inquietação de onde a imagem retira, no entanto, toda sua capacidade de nos transtornar, de atingir o próprio pensamento.

A partir de então, entende-se que as abordagens "formalista" e "energética", em Carl Einstein, vêm acompanhadas de um ponto de vista *metapsicológico* capaz de apreender os campos de formas e os campos de força próprios à imagem em um plano antropológico comparável, para a arte moderna, ao que *Negerplastik* havia desenvolvido no plano da aura e do valor cultual. Poderíamos dizer, esquematizando, que a imagem religiosa *afastava* o sujeito, que a arte humanista *recentrava* o sujeito e que a imagem moderna, por sua vez, acabou por *dissociar* o sujeito, descentrando-o sem afastá-lo, ou ainda afastando-o para o interior dele mesmo: o que Freud chamou de inconsciente e Carl Einstein – que lia também Yung, ainda que em outra direção –, de "energias fatais da alma", de "realidade fatídica" do sujeito.[119]

Quem diz inconsciente diz cisão do sujeito. Carl Einstein não cansou de trabalhar para que fosse extirpado da estética e da história da arte a primazia de um "eu", que ele qualificava regularmente de "pequeno-burguês".[120] Criticou, notadamente, o *Kunstwollen* de Riegl, que, segundo ele, ignorava a hipótese do inconsciente, e porque "a vontade pressupõe o conhecimento consciente de um modelo que tentamos imitar ou atingir".[121] Não somente toda "a produção artística [moderna] se opera sob o signo de uma cisão do indivíduo",[122] mas as imagens não podem mais ser consideradas, de hoje em diante, como cópias ou reflexos do que quer que seja: Einstein afirma que elas são "cruzamentos de funções" psíquicas, respondendo ao modelo inquieto – "inquietação ativa", precisa ele – do quiasmo ou da fenda.[123]

Quem diz cisão do sujeito diz cisão da representação, *sintoma na representação*. Contra a noção wölffliniana dos estilos artísticos apreendidos como "reflexos" do "automovimento da ideia", Carl Einstein propõe a hipótese de uma *imagem-sintoma*, uma imagem que produz seus objetos, não como "substâncias", mas como "os sintomas lábeis e dependentes da atividade humana".[124] Não como apreensões estéticas da substância, mas como *mal-estares na substância*, em que o que está em primeiro plano não é o resultado objetivado de uma representação, mas o "processo complexo e lábil do sujeito-objeto", um conflito de forças heterogêneas que faz do quadro um cruzamento de "estados limite" em movimento.[125] Eis como acabamos com o julgamento de gosto, essa "idolatria" da arte como êxito ontológico e da obra como bibelô estético:

> Uma das características dessa idolatria consistia no fato de que os historiadores da arte dissimulavam, ou consideravam como historicamente insignificantes, os atos "falhos" que determinam a maioria das obras de arte. O resultado disso foi uma seleção açucarada e com aspecto de vitrine, e a perfeição, "a sorte grande", foram desde então consideradas como a regra cotidiana. Nós indicamos em outra ocasião a fórmula oposta: no domínio artístico, a obra de arte propriamente dita, em realidade, é uma exceção, uma raridade, uma monstruosidade.[126]

Acabar com o julgamento de gosto? Não se trata de procurar a feiura a todo preço, não se trata de avaliar cinicamente o não valor, não se trata de privar a forma de rigor e de construção – toda pintura cubista é a prova gritante disso. Mas, renunciando às substâncias, trata-se de aceder ao campo de forças dos sintomas. Trata-se de buscar o "desmoronamento dos recalques" caros ao idealismo; trata-se de não temer a analogia de uma criação formal com um "processo mortal" ou uma "angústia"; trata-se de fazer das obras de arte "os depositários de forças", alternadamente positivas e negativas, sexuais e mortíferas; trata-se de considerar os objetos a serem representados, não como suportes de certeza ou de eternidade – "naturezas-mortas" –, mas como "acentuações no conjunto do devir"; trata-se de abrir a imagem aos "choques eficazes" e ao "traumatismo psíquico"; trata-se de fazer da obra um *cristal de crise*, algo que apareça como "anormal" na história da arte; trata-se de ousar produzir o avanço subversivo das formas através de um retorno do informe.[127]

A *imagem-força*, segundo Einstein, será a imagem capaz de romper com a ilusão da duração, a imagem capaz de não ser o fim de um processo ou o fóssil de um processo, mas a inquietação continuada do processo em ato. "Nós oscilamos entre o dinâmico mortífero e a fixação imobilizante", diz ele em *Georges Braque*.[128] Um quadro cubista, uma colagem de Braque são campos de forças, porque oferecem a *imagem dialética* – a imagem ao mesmo tempo autônoma e indeterminada – do dinamismo mortífero. Porque dialética, porque indeterminada, essa imagem é, então, a *imagem-sintoma* de uma relação fundamental (antropológica, metapsicológica) do homem no mundo:

> Toda a arte clássica estava bloqueada em seu orgulho tenaz, nessa [...] fé rígida na forma completa e nos objetos sólidos – criações de Deus – que se imitava humildemente.
>
> Diante dessa ordem de coisas, os cubistas se perguntaram: como o espaço pode tornar-se uma parte *atual*, uma projeção de nossa atividade? Ora, essa questão colocava por si própria um termo a todo tipo de "substâncias". O espaço deixava de ser uma condição regulamentar, preestabelecida, para tornar-se um problema central da invenção. Uma vez adquirida essa atitude, toda forma acabava por representar outra coisa, senão um *sintoma*, uma fase da atividade humana, e a superstição idealista de um mundo objetivo, estável e imanente foi liquidada. A partir de então, não se tratava mais de reproduzir esses objetos, era preciso *criá-los*. [...]
>
> Na arte clássica, o inconsciente, a alucinação tinham sido desdenhados como qualidades negligenciáveis [...]. Ora, agora, importava

encontrar as formas misteriosamente ressentidas, e de acentuar os centros dinâmicos das forças, no lugar de dissimulá-los sob as aparências parafraseantes dos objetos. [...] O fato decisivo não é o advento, com o cubismo, de uma nova pintura, mas a mudança que ele traz para a situação do homem com relação ao mundo. [...] A antiga solução podre foi substituída por uma problemática *atual*, o equilíbrio tranquilo por uma inquietação ativa.[129]

"Inquietação ativa" para "encontrar as formas misteriosamente ressentidas": essa caracterização do cubismo parece, no mínimo, inesperada. Ela retira, no entanto, as estritas consequências do fato de que, em Picasso e Braque, o *espaço-condição* – isto é, o espaço-estendido, o espaço *a priori* – dá lugar a um *espaço-problema*, que não é uma equação construtiva a ser resolvida, mas uma quadratura, se ouso dizer, da experiência interior e da experiência espacial. Eis por que o inconsciente, até mesmo a alucinação, constituem uma parte essencial do vocabulário einsteiniano sobre o cubismo. O autor de *Bébuquin* não esperou o surrealismo – ele amava Miró e Giacometti, mas detestava o mimetismo frouxo de Salvador Dalí – para avançar uma noção da "espacialidade psíquica", *da soberania psíquica das formas* criadas na "inquietação ativa" do espaço.

Poderíamos dizer, parafraseando uma célebre fórmula de Cézanne,[130] que, segundo Carl Einstein, a forma atinge sua plenitude quando a alucinação atinge sua riqueza, ou, antes, sua soberania. É o caso do cubismo. Não somente este "só pode sustentar-se se equivalentes psíquicos forem criados", mas sua própria espacialidade também age "transformando o conteúdo das experiências vividas".[131] É o caso, mais particularmente, na pintura de Picasso: seus "campos de formas" vão além de todo "mal-entendido geométrico", suas "polifonias de superfícies" vão além de toda a "aparência externa já morta", sua "alucinação tectônica" vai além de toda a arquitetura espacial:[132]

Picasso é o sinal de tudo o que nosso tempo possui de liberdade. Ele é o argumento mais forte contra a normalização mecânica das experiências. [...]

É no coração de um conflito violento entre a estrutura humana direta – ou realidade imediata – e a aparência externa já morta que Picasso encontra-se situado. Para ele, a arte é um alargamento imenso e incessante do conhecimento de si mesmo, o que significa defini-la como a negação dialética da natureza. [...] Toda obra dotada de um valor humano, enquanto tentativa de libertação, isola e destrói o real; toda forma sendo equivalente à distinção, separação, negação, inquieta. Por esse meio, o artista chega não ao vazio e à generalidade de Hegel, mas à criação de visões concretas e autônomas. Picasso separa-se continuamente dele mesmo e vive num estado de transformação permanente. Poderíamos dizer que a condição fundamental de suas pesquisas e de seus achados é a destruição dialética da realidade. [...]

Picasso compreendeu que a morte da realidade é uma condição necessária à criação de uma obra autônoma, mas ele a reforça, por outro lado, projetando nela blocos plenos de imaginação. Ele desenha o que é psiquicamente verdade, humanamente imediato e, nesse sentido, seu realismo é tanto mais potente que sua obra é isenta de todo naturalismo. [...] Seu abandono fanático às visões que se impõe a ele [...], ele o compensa pela construção de formas. À fatalidade do inconsciente ele opõe uma vontade prodigiosa de figuração nitidamente inteligível.

Ele ignora a comodidade do repouso e da constância. Seus quadros são tensos entre dois polos psicológicos e podemos falar a propósito deles de uma dialética interior, de uma construção em vários planos psíquicos.[133]

No livro sobre Braque, Carl Einstein enunciará este estranho teorema: "Quadro = corte."[134] Como compreendê-lo? Primeiramente, lembrando-se da análise fenomenológica da *distância*, que os fetiches africanos isolados em sua potência aurática impunham ao espectador. O quadro cubista é "corte" no que ele

se isola do espectador, renunciando a toda olhadela psicológica, a qualquer simulacro de "conversação" (como Einstein o dizia, com desgosto, dos *composti* barrocos). O quadro cubista é "corte", porque soube, na pós-morte de Deus, reinventar o poder de *olhar* seu espectador – o contrário da olhadela – retirando-se de toda esfera de familiaridade; eis por que ele soube reinventar e secularizar a *aura*. Mas poderíamos dizer também que o quadro é corte nele mesmo, *dissociação* com ele mesmo: dissociação de cada plano com cada plano, dissociação do espaço e do objeto, dissociação do tectônico e do alucinatório, dissociação interna do tempo com a obra.

Ora, essa dissociação permite entrever uma quarta característica da experiência visual teorizada por Carl Einstein, um quarto modo, para a forma, de ser *sintoma*, que eu chamarei de dialética da *sobredeterminação*, palavra freudiana da crítica do determinismo, palavra freudiana para dizer a *cisão da causalidade*. Quando eles abalam o "objeto sempre idêntico a si mesmo", quando eles o *abrem* "como se abre uma caixa" ou como uma criança quebra um relógio, os cubistas, segundo Einstein, procedem, com esse mesmo gesto, a um "aniquilamento do tempo" positivo (entendamos com isso o tempo-referência, o tempo positivista, o tempo trivial, o tempo metafísico).[135] Uma vez que eles "abalaram o mundo figurativo", os pintores cubistas acabaram por "questionar as garantias da [própria] existência"; logo, a "experiência espacial" confrontou-se, mais manifestadamente que nunca, à crise e ao sintoma da "experiência interior".[136] Uma vez que abalaram a gramática dos sentidos e as referências do espaço fixo, os cubistas subverteram o próprio tempo e "acabaram colocando seriamente em dúvida a causalidade".[137] Eles reinventaram a palavra *experiência*, consequentemente, reinventaram "o milagre sem Deus", a "explosão da lógica", a *a-causalidade*.[138]

E se Carl Einstein gosta tanto dos pintores da "geração romântica" – seu modo de chamar alguns surrealistas que lhe

interessam, em primeiro lugar Arp, Miró e Masson[139] –, é precisamente porque o *material temporal* de predileção desses artistas é esta *a-causalidade* que faz do quadro uma "concentração dos sonhos" e o cruzamento energético de uma "dissociação da consciência".[140] A propósito de André Masson, Einstein falará de derrubada dos valores estéticos tradicionais, da exigência de "abalar o que se chama realidade", introduzindo essa expressão, uma vez mais fulgurante – a dos *blocos de a-causalidade* que, na representação, "acusam a crise" ou desenham a vertente sintomal da experiência visual:

> Parece-nos que o momento chegou, não de consolidar o que se estabiliza, mas de acusar a crise, visto que estamos cercados de capitalistas preguiçosos que exploram docemente as revoltas passadas tornadas inocentes; cercados de gente que gostaria de viver sem ser morta.
>
> Uma coisa é importante: abalar o que se chama realidade por meio de alucinações não adaptadas, a fim de mudar as hierarquias dos valores do real. As forças alucinatórias fazem uma brecha na ordem dos processos mecânicos; elas introduzem blocos de "a-causalidade" nessa realidade que era dada absurdamente como uma. A trama ininterrupta dessa realidade está dilacerada [...].[141]

Não seria inútil, penso, situar essa violenta reivindicação *artística* no próprio contexto em que Einstein lhe reconhecia, isto é, um contexto *epistemológico*. Considerando que a pintura cubista modifica a relação do sujeito com o espaço e com o tempo, ela coloca um problema de "sensação" e de conhecimento. Eis o que explica a referência filosófica, à primeira vista surpreendente, feita por Carl Einstein com relação a seus próprios ensaios de estética: "Trata-se somente de uma modificação [...] na maneira de considerar objetos e sensações. Sobre o plano teórico, Mach talvez seja o mais próximo."[142]

Por que Mach? Por que um filósofo das ciências, e por que justamente ele? Compreenderíamos melhor uma referência à

psicologia de William James, cuja influência sobre os cubistas – via Gertrud Stein – foi atestada. Mas a teoria de Ernst Mach apresentava para Carl Einstein a vantagem inestimável de se situar, de imediato, no nível dos fundamentos, num debate com as grandes tradições filosóficas de onde se originam tantas ideias sobre o conhecimento e sobre a arte.[143] Poderíamos dizer, de forma esquemática, que o interesse de uma tal teoria aos olhos de Carl Einstein estava ligado a quatro grandes elaborações críticas que Ernst Mach desenvolveu e popularizou ao longo de suas obras.

A primeira pode ser qualificada de *crítica da transcendência*, e compreende-se facilmente em que o antiplatonismo e o antikantismo de Mach – autor dos "Prolégomènes anti-métaphysiques" ["Prolegômenos antimetafísicos"][144] – podiam fornecer a Carl Einstein um instrumento conceitual de base. A segunda era uma crítica da *dualidade sujeito-objeto*, de acordo com a qual Ernst Mach refutava a ideia kantiana dos *a priori* do espaço e do tempo: para ele, o espaço e o tempo eram somente um "complexo de sensações"; para ele, o objeto exterior não existia mais duradouramente do que o "eu" do sujeito conhecível [*sujet connaissant*]: era preciso simplesmente encarar a relação entre os dois como um "cruzamento de funções" lábiles que fornece uma articulação "físico-psíquica" da realidade.[145]

A terceira elaboração machiana concluía com *uma crítica da intemporalidade* do conhecimento: ela se fundava sobre uma concepção ao mesmo tempo histórica, energética e econômica do desenvolvimento da ciência – uma "epistemologia histórico-crítica" em que os conceitos supostamente intangíveis da mecânica (por exemplo, o princípio da conservação do trabalho) eram repensados enquanto efeito próprio da sua constituição histórica.[146] Tudo isso acabava por desenhar uma *crítica da causalidade* que fascinou, naturalmente, Carl Einstein. Ernst Mach praticamente reformulou a física newtoniana *desmitificando-a*, repensando todo o seu alcance metodológico sobre a base de uma espécie

de economia psíquica que ele chamava "transformismo mental" (*Gedankenumwandlung*).[147] Em *Analyse des sensations* [*Análise das sensações*], Mach já evocava o problema da causalidade e da teleologia, em relação aos complexos de sensações espaciais.[148] E em sua célebre síntese sobre *La connaissance et l'erreur* [*O conhecimento e o erro*] – traduzido para o francês desde 1908 –, ele escrevia que "o modo de compreender a causalidade variou no curso do tempo e pode ainda se modificar; não há por que acreditar que se trate de uma noção inata".[149]

Esse conjunto de proposições "histórico-críticas" nada mais é que uma porta deixada aberta à *modernidade* científica e filosófica do século 20. Nesse sentido, Mach foi, sem dúvida, o último dos grandes positivistas do século 19, o positivista da *última crise do positivismo*. Seus principais críticos apresentaram-se, primeiramente, como seus discípulos – e constatamos que eles foram, cada um em seu campo, os próprios fundadores do pensamento contemporâneo. Albert Einstein declarava-se, em 1909, "aluno de Mach" e compreendeu a crítica machiana da física de Newton como uma justificativa epistemológica e histórica de sua própria teoria da relatividade. Sigmund Freud, em 1911, assinava um manifesto em favor dos princípios de Mach, cujo trabalho de dessubstancialização do eu – "o eu não tem salvação" (*Das Ich ist unrettbar*), havia escrito Mach – desenvolvido pelo filósofo alemão ele havia admirado.[150] Lênin, como se sabe, fez do "empiriocriticismo" machiano o centro privilegiado de sua crítica materialista do conhecimento.[151]

Até mesmo Musil redigiu, em 1908, uma tese de filosofia na qual tentava confrontar-se diretamente à doutrina de Mach.[152] A propósito dessa tese, Paul-Laurent Assoun mostrou o papel eminente que a crítica machiana da substância desempenhou na formação, em Musil, de uma "filosofia sem qualidades".[153] Mas, a esse quadro teórico bastante conhecido (Albert Einstein, Freud, Lênin), a essa importante incidência literária (Musil), é

preciso acrescentar, ainda, Carl Einstein e sua "crítica visual sem concessões". Ele também havia compreendido que era preciso, no domínio da estética e da história da arte, "acusar a crise" aberta por Ernst Mach no reino positivista do conhecimento, e inventar, no centro mesmo dessa crise, uma nova noção da experiência. Einstein também deve ser incluído entre os "demolidores da substância" nas primeiras décadas do século; mesmo que despercebido, ele também conta entre os fundadores de nosso pensamento contemporâneo.

Mas Carl Einstein ocupava esse difícil lugar, ao mesmo tempo, de *pensador moderno* e de *pensador crítico da modernidade* (conjunção que participa, não esqueçamos, da definição da imagem dialética segundo Walter Benjamin). Exigia uma modernidade sem dogmatismo (ele provavelmente teria refutado o "modernismo" dos críticos de arte americanos), mas, de modo algum, exigiu uma modernidade sem falhas e sem concessão (ele teria provavelmente detestado o "pós-modernismo" de uma certa crítica de arte atual). Assim, pensar a imagem e pensar a modernidade constituem para ele duas razões conjuntas para "acusar a crise" e acentuar, consequentemente, uma última característica sintomal da experiência visual: a dissociação do olhar e o da causalidade não podem acontecer sem uma *cisão do tempo*. A imagem, em sua definição mais radical, tornava-se o cruzamento sensível da própria cisão: um sintoma, uma *crise de tempo*.

Ora, pensar essa "crise" no contexto da modernidade faz Carl Eisntein reencontrar – mas sob uma forma inversa – a intuição teórica já posta em prática em *Negerplastik*: a "cisão do tempo" é uma outra forma de chamar a imagem dialética, ela é apenas uma outra versão, sem dúvida generalizável em história da arte, da *dialética do anacronismo*. Em *Negerplastik*, a dobra dialética da *modernidade* (isto é, do ponto de vista cubista) permitia compreender uma arte "imemorial" que, por

essa razão, ainda não tinha história. Na *Arte do século XX* – e nos textos ulteriores escritos para *Documents*, até *Georges Braque* – é a dobra dialética de uma espécie de *pré-historicidade* que permitirá ampliar a compreensão de uma arte que também está à espera de sua história (mas por razões simétricas, por constituírem uma grande "novidade"). Essa é a razão pela qual a constituição de uma história da arte contemporânea passa, frequentemente, em Carl Einstein, por uma atenção aguda dada aos fenômenos de "regressão", de "arcaísmos", de "primitivismos" ou de "sobrevivências", no sentido warburguiano do termo. Aliás, seria preferível falar, antes, de *anacronismo moderno* do que de "primitivismo": este ainda diz respeito a uma questão de gosto (modelo estético trivial) e até mesmo a uma questão de influência (modelo histórico trivial); apenas aquele consegue aceder a uma compreensão dialética e diferencial da modernidade artística.

Em suas "Notes sur le cubisme" ["Notas sobre o cubismo"], Carl Einstein relaciona a "força mortífera da obra de arte" – diante de uma realidade que ela assassina, de uma "identidade dos objetos" que faz explodir – ao interesse repentino dos pintores cubistas pelas "épocas arcaicas, míticas e tectônicas"; longe de constituir um retorno à crisálida do arquétipo (que para Einstein seria como o "lado negativo do gosto pelos primitivos"), essa relação não tem outro objetivo senão o de complexificar, de repensar a própria história da pintura; colocar à prova o anacronismo funciona nesse caso como uma prova de que "a história não é única".[154] A propósito de Georges Braque, Einstein escreverá igualmente: "O quadro é 'primitivizado', mas isso é necessário"[155] – um modo preciso de dizer que isso não é suficiente. Braque certamente entrega-se a algumas "regressões ao primitivismo" e a "estados alucinatórios violentos", mas ele não apenas se entrega: ele constrói, ele recompõe um espaço-tempo absolutamente novo, e Carl Einstein afirma então que é

preciso falar desses primitivismos "a fim de sublinhar a completa independência de Braque a respeito deles".[156]

Também em Miró, como escreve Einstein, "o fim reencontra o início"; mas essa "simplicidade pré-histórica" nada tem de um retorno às cavernas ou aos bons selvagens; ela assume, ao contrário, a alta função dialética de fazer desabar a "acrobacia anedótica" da arte burguesa, e, sobretudo, a consumir a "derrota do virtuosismo" – pois é assim, segundo Einstein, que se *começa a ser moderno*.[157] Em André Masson, os "procedimentos extáticos" ou as "reações míticas" não dependem de um simples retorno nostálgico a práticas chamânicas ou místicas; eles são utilizados apenas, mais uma vez, como desencadeadores dialéticos de um anti-humanismo virulento, que procura produzir um "eu eclipsado", decididamente ateológico[158] (Figura 20). Em Arp, enfim, "os ritos de uma infância pré-histórica" são imitados apenas para produzir, de um lado, uma "acentuação traumática" das formas – necessidade perfeitamente *moderna* na idade da polidez estética e do julgamento de gosto – e, de outro, esse *humor* que faz do "primitivo" um *álibi*, isto é, uma estratégia ininterrupta do deslocamento que retira ao arcaísmo toda função referencial:

> Arp repete em suas obras os ritos de uma infância pré-histórica. [...] Arp cozinha, serra, recorta: pescoços envoltos em uma terna gravata; combates de pássaros em um ovo; boneca e bigode etc. Segundo as crenças negras, uma parte significa tanto quanto, senão mais, que o conjunto; pois um estado mais vasto está concentrado no fragmento, sem que as forças mágicas sejam dispersadas nos acessórios. Isto é um isolamento extático. Pela decapitação e o desmembramento, isola-se o que é decisivo: a possessão concentrada e o sadismo.
>
> Assim as crianças destroem suas bonecas, carros e cavalos; ocultam sob o travesseiro uma orelha, com uma mecha, uma fita e uma perna de cavalo ou dormem, aspirando a um oráculo, sobre as entranhas de cânhamo de um macaco, que elas exorcizam e conjuram durante a noite.

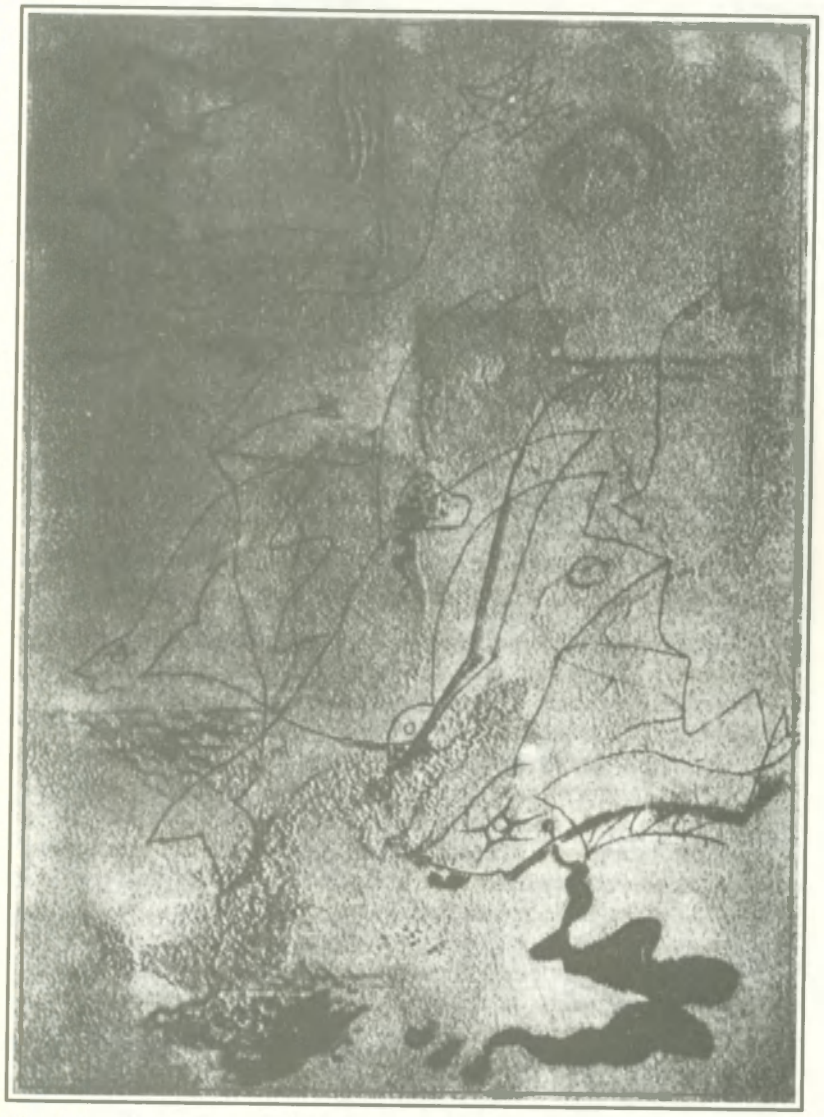


Figura 20 - André Masson, *Peixes desenhados na areia* [*Des poissons dessinés sur le sable*], 1927. Técnica mista. In: C. Einstein, André Masson, étude ethnologique, *Documents*, n. 2, p. 97, 1929.

Um bigode viril e vaidoso (lembrança traumática da época de Guilherme II) enrola-se com concupiscência em volta de um torso de mulher. Folhas vestem umbigos que são por vezes olhos. Um ovo de pássaro é auréola e mãe ao mesmo tempo e quebra-se esta última com um pontapé esquizofrênico. O detalhe vale tanto quanto o conjunto: ele é até mesmo mais intenso e mais nítido: é uma acentuação traumática. [...]

Cada tema provoca seu contrário e desliza em sua direção insensivelmente. Assim, os quadros se decompõem psiquicamente fora da forma. Em caso contrário, que aborrecimento! E verdade que, diante de tal dialética, tenta-se frequentemente refugiar-se na infância primeva, mas são esforços vãos. Todas as formas são ambíguas, o que permite ao romântico extrair dali um múltiplo humor[159] (Figura 21).

Em oposição a essas dialéticas mais ou menos explicitamente corrosivas, Carl Einstein, lembremo-nos, via em certa prática surrealista essa "vanguarda de salão" que ele analisa, num texto sobre a colagem, segundo dois ângulos de ataque complementares: por um lado, a colagem-trocadilho parece-lhe renunciar às violências *processuais* cubistas, que se veem, a partir de então, "recuperadas" num iconografismo autossatisfeito do subconsciente; por outro, a moda psicanalítica parece-lhe renunciar às violências *antropológicas* da elaboração freudiana, que também se veem "recuperadas" numa nova capitalização do Eu – análise que poderia aplicar-se a boa parte da situação artística contemporânea, acredito, sem sofrer necessariamente grande transformação:

Houve um tempo em que os papéis colados desempenhavam o papel destruidor dos ácidos. Tempos distantes! Tentava-se à época romper com o ofício certo, quebrar os efeitos garantidos. [...] Naquele momento, as colagens eram somente um meio de defesa contra a possibilidade de virtuosismo. Somente hoje degeneraram em trocadilhos fáceis e que foram ameaçados de soçobrar na trucagem de um *décor*

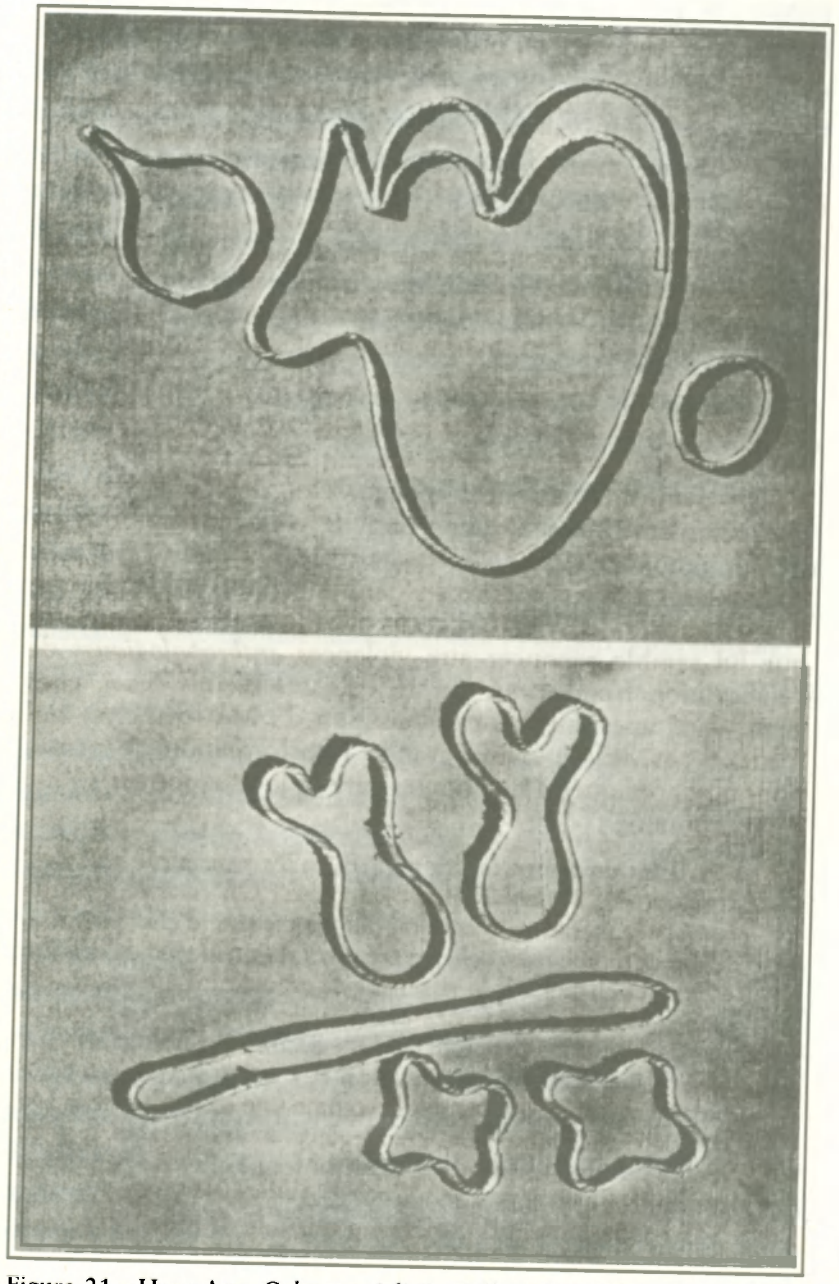


Figura 21 - Hans Arp, *Cabeça* e *Adição-Folhas-Torso* [*Tête* et *Addition-Feuilles-Torse*], 1931. Colagens. In: C. Einstein, L'enfance néolithique, *Documents*, n. 8, p. 37, 1930.

pequeno-burguês. [...] ainda assim, esse Dalí parece-me ser somente um virtuose de cartão-postal miosótis que ele utiliza como uma base comum. Escolhe-se conscientemente a linguagem mais fácil; Dalí põe em prática meios acadêmicos que fazem efeito de paradoxos vazios [...]

Há senhores que acreditam ser possível protestar seriamente contra uma lógica – um meio de opressão – com outra lógica, ou contra quadros com outros quadros. Isso não passa de troca de fetiches. É certo que se combateu, com a ajuda de colagens, a escrita preciosa e individual, meio [utilizado] por salafrários elegantes, assim como esse velho Eu, calça muito usada! [...] Mas o Eu reaparece, quando a ação se enfraquece: é o colete de salva-vidas, nas lembranças de continuidade. O Eu é a capitalização psíquica, a pequena renda.

Aragon nos fala da magia negra que encontramos em toda parte, como a vaca que ri [...], pequeno escândalo que não levanta nem o leitor, nem o espectador, fabricados de borracha, e, sobretudo, encantados por esse academismo demoníaco.

Fico surpreso que os music-halls ainda não ofereçam programas psicanalíticos. Não se vulgariza ainda o bastante.[160]

Não nos enganemos: essas virulentas críticas *ad hominem*, essas análises caso por caso são mais do que crônicas de humor ou simplesmente julgamentos de gosto. Sua própria virulência articula-se sobre um propósito teórico preciso, elaborado, *dialético*. Essas críticas visam construir um pensamento novo da relação *imagem-tempo*, outro modo de dizer que elas desenham os contornos – ou, melhor, as zebruras – desse *relâmpago da imagem*, que Benjamin, contemporaneamente a Carl Einstein, isolava na noção de imagem dialética.[161]

Qual concreção temporal nós formamos, quando estamos comprometidos no ato do olhar, na experiência visual? De qual concreção temporal a imagem, nesse momento, nos faz dom? Primeiramente, ela nos faz dom de um estranho modo de *presente*: não é o presente da "presença" – se entendemos com isso o que Derrida justamente questionou na metafísica clássica[162] –, mas o presente da *apresentação*, que se impõe

diante de nós mais soberanamente do que o reconhecimento representacional (assim, perante o *Retrato de Ambroise Vollard*, de Picasso, não é Ambroise Vollard que está "presente", mas um espaço pictural tão específico que *problematiza novamente* diante de nós toda a questão da representação antropomorfa). Ora, quem diz apresen*tação* – como se diz form*ação* – diz processo, e não estase. Nesse processo, a *memória* cristaliza-se visualmente (por exemplo, sobre a história do gênero "retrato" antes que Picasso o subverta) e, ao se cristalizar, ela se difrata, coloca-se em movimento, em suma, em *protensão*: ela acompanha o processo e, ao fazê-lo, produz o futuro contido na sequência do processo (obrigando-nos, por exemplo, a modificar o que *esperamos*, a partir de Picasso, de toda representação antropomórfica). Há, portanto, na experiência visual assim considerada, um *cristal de tempo* que compromete simultaneamente todas as dimensões deste: o que Benjamin chamava uma "dialética em repouso" – "quando o Outrora encontra o Agora num relâmpago para formar uma constelação".[163]

O vocabulário de Carl Einstein difere pouco. Em *Georges Braque*, lê-se que a condição histórica e ontológica do homem "*oscila* entre a criação e a adaptação, a temeridade mortal e a segurança"; duas linhas depois, a *imagem* já revela sua condição de cristal temporal: nela, escreve Einstein, a história

> jorra do presente vivo para refluir para o passado volatilizado. Este *cintila* como uma simples projeção do momento *presente*. A seleção e a apreciação das épocas desaparecidas [problema fundamental da disciplina histórica] são determinadas e formadas pela estrutura e pela potência do *presente*. Logo, não se pode tratar de história única, objetiva; ao contrário, toda cristalização histórica é uma perspectiva construída sobre a linha visual do *presente*.[164]

O que significa isso? Significa que a história da arte, enquanto disciplina, deve *oscilar e cintilar*, se não quiser perder de vista a complexidade temporal das obras plásticas. Ora, de que é feita tal

complexidade? Primeiro, de *processos destrutivos* e agonísticos, que fazem de toda experiência visual "um verdadeiro combate", na medida em que toda forma é o assassinato em concerto de outras formas; na medida em que, por seu campo de forças, "a ação da obra de arte consiste na destruição do contemplador" – pelo menos, a destruição de seus "pontos de vista" preestabelecidos.[165] Por outro lado, a experiência de que fala Einstein supõe um registro de *processos regressivos* que justificam o papel do "primitivismo" – ou, de modo mais geral, do anacronismo – como chave dialética na invenção formal, na própria novidade. É preciso, para isso, que a "regressão" seja diferenciada[166] dos *processos construtivos* da forma, processos cuja definição não será mais progressiva ou ligada a qualquer metafísica da criação, mas cuja compreensão, desde logo, deve ser dialética, isto é, *transformativa*. Eis por que a defesa do "realismo" por Carl Einstein não deve ser compreendida como um compromisso diante de um certo *estilo* de representação, mas como a defesa de um certo tipo de processos *metamórficos* capazes, como ele o diz frequentemente, de "criar o real":

> O erro fundamental do realismo clássico parece residir no fato de que ele identificava a visão com a percepção, isto é, que ele denegava àquela sua força essencial de criação metamórfica. Essa atitude positivista limitava o alcance criador da visão, da mesma forma que encurtava a extensão do real. Este era um tabu preestabelecido e a visão era limitada à observação passiva. Ora, essa concepção positivista só abarca um mínimo de realidade: o mundo visionário situa-se além dela, e as estruturas secretas dos processos lhe aparecem como negligenciáveis. Toda percepção é apenas um fragmento psíquico. Mas a essa tendência da adaptação paciente se opõe a paixão do aniquilamento de uma realidade convencional, o frenesi do alargamento do real. [...] O verdadeiro realismo não quer dizer *imitação*, mas *criação* de objetos. [...] Uma realidade em expansão substituirá a antiga realidade rígida. Realidade não significa mais repetição tautológica.[167]

Em resumo, uma conclusão muito simples – mas exigente – impõe-se presentemente: *ver* só significa *perceber* no campo das experiências triviais, ou, antes, no campo das concepções triviais da experiência. Se quisermos *trabalhar o ver* (na atividade artística), se quisermos *pensar o ver* (na atividade crítica), devemos então exigir muito mais: exigir que o *ver* assassine o *perceber*, se essa última palavra for compreendida como uma "observação passiva" da "realidade tautológica", segundo definição de Einstein. Devemos exigir que o *ver* amplie o *perceber*, que o *abra* literalmente "como se abre uma caixa", segundo a expressão já citada a propósito do espaço cubista. Devemos, contudo, uma vez mais, compreender essa abertura *temporalmente*: *abrir o ver* significa prestar atenção – uma atenção que não é evidente, uma atenção que exige trabalho do pensamento, recolocações contínuas, problematização sempre renovada – aos *processos antecipadores da imagem*. Para Carl Einstein, é provável que sejam esses os processos mais fundamentais, os mais éticos e epistemologicamente necessários de toda imagem autêntica. Eles assinalam, uma vez mais, a importância particular do cubismo na cultura – *na visão* – do século 20:

> Veio o relâmpago do cubismo. Surgiram, enfim, alguns homens que não quiseram mais limitar-se a somente *pintar* e confirmar um mundo envelhecido. [...] Sem dúvida, esses pintores haviam apenas tomado conhecimento da transformação que havia se operado em outros domínios. Mas o que importa é que homens se puseram a trabalhar, que estavam possuídos por uma realidade futura. [...]
>
> Havíamos esquecido que o espaço é somente um cruzamento lábil entre o homem e o universo. Ora, a visão só tem sentido humano se ela ativa o universo e perturba sua ordem. A adivinhação visual equivale à ação, e ver significa colocar em movimento a *realidade ainda invisível*. [...]
>
> Considerou-se com frequência a arte como uma tentativa de ordenar a imagem dada do universo; para nós, a arte representa, sobretudo, um modo que permite tornar visível o poético, aumentar a massa das

figuras e a *desordem* do concreto e, com isso, acrescentar o não sentido e o inexplicável da existência. É justamente destruindo a continuidade do devir que adquirimos uma chance mínima de liberdade. Em uma palavra, sublinhamos o valor do que ainda não é visível, o que ainda não é conhecido.[168]

A *visão* de que nos fala Einstein não é, portanto, uma faculdade, mas uma exigência, trabalho: ela rejeita o *visível* (isto é, o já visível) e reivindica a oscilação do *visual*; ela rejeita o ato do *voyeur* e reivindica o do *voyant*. Última maneira de compreender a *imagem-sintoma*: o que é, de fato, um sintoma, senão o sinal inesperado, não familiar, frequentemente intenso e sempre disruptivo, que anuncia *visualmente* alguma coisa *que ainda não é visível*, alguma coisa que ainda não conhecemos? Se a imagem é um sintoma – no sentido crítico e não clínico do termo –, se a imagem é um mal-estar na representação, é porque ela indica um futuro da representação, um futuro que ainda não sabemos ler, nem mesmo descrever. A noção de imagem reata, nesse sentido, com um "antigo poder profético" que libera o "real futuro" na "dissolução da realidade convencional".[169] Mas ela é somente uma imagem – nisto reside a sua fragilidade, sua gratuidade, mas também seu puro efeito de verdade desinteressada: nesse sentido, ela pode ignorar o dogmatismo das profecias de tipo religioso ou ideológico. A imagem é um futuro em potência, mas não é messiânica. Ela é apenas, diz Einstein, um "intervalo alucinatório": ela "irracionaliza o mundo", e só realiza o que ela "pressente". E essa é a razão pela qual Einstein quis, nessas mesmas linhas, desvincular-se explicitamente de todo o sociologismo (a imagem como "sintoma cultural", tal como Panofsky a compreendia e tal como é compreendida ainda hoje),[170] bem como de todo o "profetismo" marxista.[171] Sem dúvida a imagística – a iconografia – emite mensagens, "signos de época", como se diz. Mas a imagem, por sua vez, turva as mensagens, emite sintomas, nos entrega ao que ainda se esquiva. Porque ela é dialética e inventiva, porque ela *abre o tempo*.

"EU NÃO FALO DE MODO SISTEMÁTICO..."

O que *se abre* e se anuncia nesse aspecto augural da imagem? Não mais a ação que o conhecimento, sem dúvida: o cubismo não engaja nem traduz a revolução russa ou a teoria da relatividade geral. O que *se abre* na imagem, o que nela dá potência "de não ser ainda visível" diz respeito, de acordo com Carl Einstein, a uma zona intermediária entre o sonho e o despertar – segundo uma nova analogia com a categoria do *acordar* [*réveil*] utilizada por Walter Benjamin para falar da imagem dialética.[172] Assim, o que se abre nesse "acordar" da imagem permanece ainda da ordem de um *não saber*: a imagem-sintoma é, antes de tudo, uma *imagem-destino*, no sentido metapsicológico desse termo. Ela se mantém, segundo Carl Einstein, no limite de um recalque e de uma suspensão do recalque: ela é *passagem*, chave de transformações. Ela deve ser pensada, como em Bataille, através da soberania e da exuberância potencial – tanto para o conhecimento, quanto para a ação – do não saber. Logo, ela exige que seu dinamismo inconsciente seja formulado para além dos modelos triviais da única regrediência temporal: por ser *imagem dialética*, ela deve combinar, sem descanso, "regressão" e "progressão", "sobrevivência" e "novidade".[173]

A grande coragem epistemológica de Carl Einstein terá sido, nesse nível, envolver a própria história da arte – a história da arte enquanto discurso – na força muito frágil desse "acordar" augural. Para que serve a história da arte? A pouca coisa, se ela se contentar em classificar inteligentemente objetos já conhecidos, já reconhecidos. A muita coisa, se ela conseguir colocar o *não saber* no centro de sua problemática e fazer desta problemática a antecipação, a *abertura de um novo saber*, de uma forma nova do saber, se não for da ação. É nisso que reside, penso eu, a grandeza de Carl Einstein na história da disciplina. Ele não classificou, nem interpretou melhor que outros objetos já integrados ao "corpus" da história; ele *inventou objetos* e, ao fazê-lo,

antecipou novas formas do saber sobre a arte (não somente a arte africana e a arte do século 20).

Essa coragem, esse risco, possuía certamente uma contrapartida: o caráter irrealizado, inacabado, multifocal, ainda estilhaçado – à maneira de uma montagem fragmentada – do saber empreendido. "Eu não falo de modo sistemático", escreveu Carl Einstein, em 1923, a seu amigo Kahnweiler.[174] Confissão de fragilidade, mas também reivindicação contra todo espírito de sistema, de uma certa relação do conceito com a imagem: apreender a imagem com a ajuda do conceito (atitude axiomática) é compreender, no máximo, a metade da imagem e sua metade a mais morta. O que Einstein demandava à história da arte era, antes, "trabalhar" a imagem (atitude heurística) *em vista de conceitos insuspeitáveis*, em vista de lógicas extraordinárias. E isso ele escreveu em 1912, nos cantos de sua escrita fragmentada, difratada em seu romance *Bébuquin*:

> E se porventura a lógica nos abandonasse? Mas em que nível ela intervém? Nós não sabemos nem uma coisa, nem outra. Aí está o *hic*, meu caro. [...] Diz-se que a lógica era tão má quanto esses pintores que representam a virtude por uma mulher loura. [...] [Um] lugar com espelhos deformantes incita mais à meditação do que as palavras de quinze professores. [...] Não vos deixe enganar por esses filósofos incompetentes, que só fazem tagarelar infinitamente sobre a unidade, sobre as relações que entretêm as partes entre elas e sobre suas combinações, que formariam um todo. [...] Lembrem-se disto. Sua importância sedutora [a importância de Kant] é de ter estabelecido o equilíbrio entre o objeto e o sujeito, mas ele esqueceu uma coisa, o essencial, a saber, o que faz o sujeito quando trabalha [...]. Eis o *hic* e a razão pela qual o idealismo alemão pôde exagerar a tal ponto o papel de Kant. Os não criadores sempre se esgotarão com o impossível.[175]

Essa é, portanto, a primeira tarefa atribuída por Carl Einstein ao historiador da arte: não se esgotar, não renunciar diante do impossível, não esquecer de criar novas formas do saber no contato com novas formas da arte. *Estar preso ao impossível* e fazer desse elo uma exigência de pensamento, até mesmo de método, isto é, uma exigência de *gai savoir*. Sabe-se que Bataille não falava de outra forma. Mas o duplo aspecto desse desafio – desafio ao conhecimento e desafio à ação – exprime-se especificamente em Carl Einstein. O herói de *Bébuquin* já dizia: "O conceito quer ir em direção às coisas e é exatamente o inverso o que eu quero. Agora vocês sabem que meu fim deve ser quase considerado trágico."[176] O de Carl Einstein o foi plenamente, na medida em que ele não havia renunciado nem à exigência, nem ao impossível.

Ao escrever a Kahnweiler: "Eu não falo de modo sistemático", ele havia de imediato acrescentado: "Simplesmente porque eu não posso me dar ao luxo de pensar em tais coisas [exclusivamente teóricas], e que, em meio a tudo isso, continue a se produzir a catástrofe cotidiana."[177] Isto é, a catástrofe da História, a história com H maiúsculo: aquela da qual os historiadores, como todos os outros, são vítimas. Mas os historiadores vítimas da História – tais como Carl Einstein, Walter Benjamin, Marc Bloch – têm essa particularidade, sem dúvida, de saber um pouco mais cruamente do que são vítimas. Saber tão pouco tranquilizador que Carl Einstein – assim como Walter Benjamin, logo em seguida – se suicidou em 1940, para escapar dessa catástrofe que se abateu sobre ele.[178]

Três anos antes, sem mesmo prevenir seus inúmeros conhecidos no mundo literário e artístico, Einstein tentou agir contra a catástrofe, engajando-se junto aos anarcossindicalistas, na guerra da Espanha.[179] As cartas que enviou a Kahnweiler durante esse período são, ao mesmo tempo, inquietantes e de um rigor teórico absoluto com relação ao que foi seu próprio projeto de historiador da arte. "A história da arte é a luta de todas as experiências?" Pois bem: há, de um lado, a experiência daqueles que esperam tranquilamente a morte de uma arte para fazer dela

um *corpus* (de onde vem a palavra *corpse*, o cadáver) e, em seguida, a história.[180] De outro, dizemos que há a *vanguarda*. Não a "capitalização psíquica", a "pequena renda" que Einstein acusava no surrealista-monarquista espanhol Salvador Dalí.[181] Mas a verdadeira vanguarda,[182] a que se colocou de peito aberto frente ao inimigo, ou seja, nesse caso, a do historiador da arte Carl Einstein, que arriscou com sua vida, o risco de ser ele próprio um *corpus*, um cadáver. E por que um historiador da arte devia arriscar-se? Entre outras coisas, para que o objeto de seu saber – a própria arte – *permanecesse vivo* e livre para inventar suas formas. No outono de 1938, Einstein escrevia a Kahnweiler: "Envie maços de tabaco que não pesem muito. Tabaco, tabaco..." E pouco antes, em plena guerra, ele pedia com amor (outra de suas grandes lições de história, das que fazem pensar em Marc Bloch): "Como Picasso e Braque trabalharam? Recolha para mim algumas fotos ou reproduções."[183]

"A história da arte é a luta..." – essa expressão de Einstein, na abertura de "Aphorismes méthodiques" ["Aforismos metódicos"], de 1929, tomou então, em 1938, um novo e radical sentido: um historiador da arte judeu alemão lutava na Espanha para que a coragem epistemológica encontrasse sua real dimensão ética e política. Um historiador da arte judeu alemão lutava na Espanha – sem proselitismo algum, sem procurar fazer discípulos para um método que ele sabia preso ao impossível –, a fim de permitir a Picasso que continuasse a "decompor" a realidade, isto é, a pintar *Guernica*[184] (Figura 22). Houve talvez, no gesto de Carl Einstein, algo do gesto de Rimbaud (de quem ele havia traduzido certas cartas no passado): um Rimbaud, não do exotismo ou da aventura, mas do conflito a ser conduzido contra o irremediável. Seria mais justo ver, nessa decisão, a única *resposta* possível – respostas ética e política, repito – a um duplo desespero que atravessou Einstein, manifestadamente, naqueles anos.

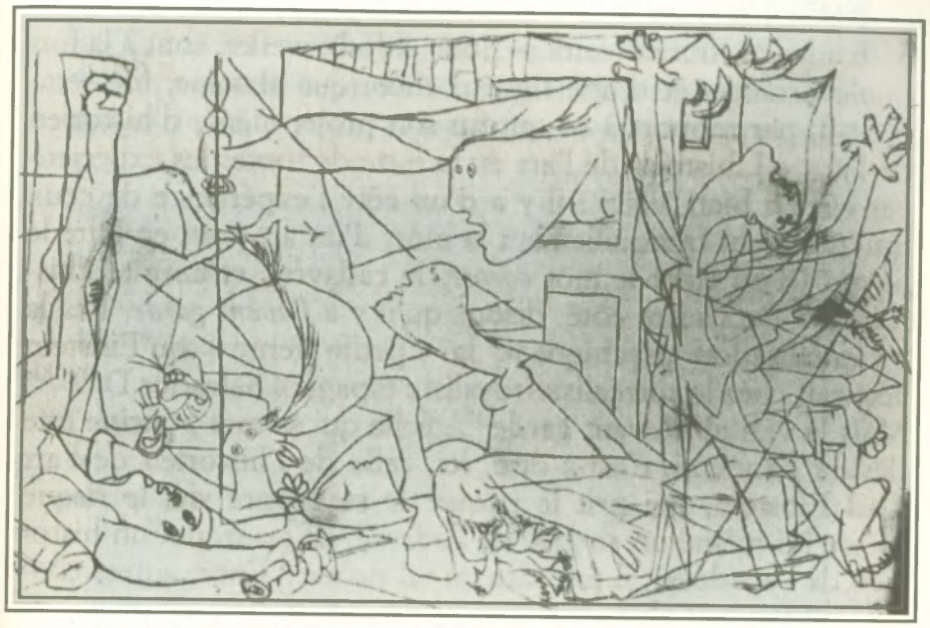


Figura 22 - Pablo Picasso, *Guernica*, primeira versão, 11 de maio de 1937 (detalhe). Desenho sobre tela. Fotografia de Dora Maar. Paris, Archives Musée Picasso-RMN.

O primeiro pode ser qualificado de *desespero quanto ao objeto*. Ser historiador da arte é ser historiador de quê, ao certo? Carl Einstein tinha visto no trabalho das formas (o dos cubistas, sobretudo) um fantástico trabalho para abrir a visão, para transformar o pensamento, para "recriar o real". Mas, entre 1912 e 1936, Carl Einstein havia igualmente visto os futuristas abraçarem a causa fascista, uma parte dos expressionistas se envolverem na ideologia nazista. Seu próprio livro, *A arte no século XX*, havia sido precioso para Goebbels, para que a categoria de "arte degenerada"[185] fosse melhor definida. Na França, ele assistiu a certos surrealistas "esperar[em] fazer desaparecer os fatos como por magia" ou "deslizar[em] no primitivo tardio", ou, ainda, se metamorfosearem em "faquires de doenças novas, na moda".[186] Ele permaneceu o apóstolo anacrônico de um "valor não mercante da arte";[187] que, a despeito das obras-primas de Braque e de Picasso, que passavam regularmente por suas mãos,

jamais quis constituir uma coleção de arte e, ironicamente, com o título "Coleção C. Einstein", quis reproduzir na revista *Documents* um simples seixo antropomorfo encontrado numa praia[188] (Figura 23); ele compreendeu o papel cada vez mais alienante do mercado numa atividade artística cada vez mais negociável.

Essa é a razão pela qual seu protesto crítico foi de encontro ao que tinha sido para ele o *parangon* [modelo] do verdadeiro protesto crítico – a própria arte. "A arte, a arte, basta. Eu não posso mais suportar essa vigarice."[189] Assim ele encontrava alguns lampejos já identificáveis em *Bébuquin*, no qual "a arte" havia sido rebaixada como uma bastante fácil "euforia dos símbolos".[190] Ler os textos escritos por Carl Einstein após o *Georges Braque* – textos que formam a estranha massa de reflexões reunidas sob o título *La fabrication des fictions* [*A fabricação das ficções*][191] – pode causar a impressão, penosa, de um abandono definitivo e uma súbita conversão dos objetos de amor em objetos de ódio. Mas seria injusto e nefasto utilizar esse desespero, por exemplo, tirando uma lição revisionista da "derrota" ou a "incoerência" das vanguardas artísticas do século 20.[192] Seria negar o que, na obra de Carl Einstein, permanece, sem dúvida, mais precioso: a constante *tensão dialética* que anima, arriscando tudo destruir, cada enunciado estético.[193]

Pois essa tensão dialética não cessava de colocar para Carl Einstein a própria questão da validade – e da forma – de cada enunciado estético produzido. Quando ele deixou em Paris a enorme e confusa massa de seus manuscritos inéditos, Einstein atravessava também um *desespero quanto à escrita*. Ser historiador da arte é fazer precisamente o quê? É olhar e tentar escrever o que o olhar abre no pensamento. É, portanto, ser *o escritor de uma experiência* que não é narrativa, que permanece suspensa no limiar de uma experiência espacial e de uma experiência interior. "O problema capital permanece a diferença entre essas duas categorias: a do quadro e a da língua", escreveu Carl Einstein em 1929.[194] Em *Georges Braque* ele se defendeu de imediato de

querer "imitar com palavras" as cores, as figuras e as luzes do pintor cubista, um modo de exprimir sua recusa de toda "crítica de arte" – inclusive a "literária" – que se contentasse, como é frequente, de *bordar* sobre a experiência visual ao invés de pensá-la:

Figura 23 - *Seixo recolhido na praia* [*Caillou ramassé sur la plage*]. Coleção C. Einstein. In: C. Einstein, Exposition de sculpture moderne, *Documents*, n. 7, p. 392, 1929.

[...] pretendeu-se exprimir por palavras o que era visível e, ensurdecidas por seus próprios latidos, as pessoas esqueceram o abismo intransponível que separa a palavra da imagem. Os cabeleireiros descritivos, que se comprazem em roçar um quadro de Cézanne com excesso de metáforas, que afogam em frases um verde de Ingres, desconheceram o fato de que um fenômeno óptico jamais se deixa traduzir por palavras de uma maneira completa ou mesmo suficiente. O *non-sens* penoso, que caracteriza os mexericos líricos, está, a partir de agora, provado. Decoradores verbosos exploram as obras de arte ao invés de tentar fazê-las entrar na moldura de uma vista [...].[195]

Uma *vista* [*vue*], isto é, um *pensamento visual*. Num fascinante texto póstumo intitulado "Traité de la vision" ["Tratado da visão"] – trata-se de um esboço que mereceria por si só uma análise específica –, Carl Einstein inventou a categoria do *trans-visual* que, ultrapassando os fenômenos puramente ópticos, funciona como uma dobra dialética entre "vista" e "visão" (*Sehen* e *Schauen*), "vista" e "memória", "vista" e "noção", "vista" e "sentimento"...[196] Essa categoria adquire, no pensamento de Einstein, uma consistência que parece, ao mesmo tempo, metapsicológica (ela manifesta "processos psíquicos complexos") e antropológica.[197] Em seu centro jaz a obsedante questão, para Einstein, da *escrita* – de sua fraqueza e de sua potência conjugadas. Fraqueza, quando ela "manca lamentavelmente a reboque dos pintores".[198] Potência, quando ela faz da experiência visual seu próprio *sintoma*, quando ela consegue – o que já se tentava em *Bébuquin* – indicar a "transformação das sensações do espaço", mas também a "transformação de um sentimento do tempo [...] ressentido simultaneamente em diversas dimensões".[199] Ao que tudo indica, não estamos longe de James Joyce.

Mas Einstein sabia muito bem que só se obtém isso ao preço de um trabalho sobre a língua e na língua: renunciar à "petrificação" positiva e descritiva das palavras, renunciar à "utopia barata" das alegorias e do lirismo; criar uma "ligação não óptica das palavras", tendo em vista a "mistura das dimensões do tempo".[200] Isso só se obtém ao preço de um trabalho na língua materna. Pois Einstein escrevia em 1933: "Vejo que estarei cada vez mais só. Judeu, falando alemão, na França, judeu sem deus [...] falando alemão na França, isto é, sem leitores."[201] Esta é mais uma razão pela qual ele não pôde "falar de modo sistemático": desde 1928, estava exilado da sua língua e de sua própria cultura. O caráter sufocante do *Georges Braque*, publicado em francês, deve-se também a esse conflito em um impossível trabalho de escrita.

O exílio e o "impossível" permaneceriam, entretanto, as únicas respostas possíveis a um estado de fatos históricos que Einstein enfrentava desde seus contatos com os círculos pacifistas alemães (em 1916-1918), com o "Conseil des Soldats" ["Conselho dos Soldados"] e o grupo espartaquista (em 1919), até seu engajamento na Coluna Durruti, sua internação no campo de Argelès (em 1936), em seguida, sua detenção e sua deportação em Bordeaux (em 1940). Em 1921, ele havia escrito essa sombria paródia evangélica que lhe valeu um processo, em seguida, condenação por blasfêmia, na qual colocava na boca de Jesus algumas razões concretas para aceitar a Paixão:

Eu não posso mais ouvir dia e noite o vaivém dos presos. Eu não posso mais ouvir os gemidos dos sonhadores. Eu não posso mais ouvir os prantos furiosos daqueles que, de fome, não dormem. Eu não posso mais ouvir o riso soluçante dos loucos de dor. Eu não posso mais ouvir lançar na lama aqueles cujos ossos estão quebrados. Eu não posso mais ouvir queimar os supliciados. Eu não posso mais ouvir o assassinato dos homens que voltam do interrogatório, na escada. Eu não posso mais ouvir a chacina nos pátios, daqueles que são empurrados nos cantos. Eu não posso mais ouvir o murmúrio ansioso daqueles que enxugam as manchas de sangue. Eu não posso mais ouvir o silêncio [...].[202]

Não nos enganemos: Carl Einstein não foi de forma alguma homem de martírio, se é verdade que em toda vontade de martírio jaz uma vontade de glória e de redenção. Einstein foi, mais simplesmente, o homem da recusa de todas as concessões. O *revoltado* por excelência – criticou a social-democracia e o marxismo para além de seus engajamentos antinazistas –, isto é, segundo seus próprios termos, o *pobre*.[203] O que é ser "pobre"? E o que é ser pobre no seio de uma atividade tão refinada como a história da arte? É, primeiro, recusar todas as autolegitimações a que se presta, geralmente, o prestígio de publicar, por exemplo, um volume na coleção *Propyläen-Kunstgeschichte*. Carl Einstein impôs a ele próprio, assim como aos outros, essa exigência: "Eu acredito apenas nas pessoas que começam destruindo os meios de sua própria virtuosidade. O resto não passa de um pequeno escândalo."[204]

Esse homem nunca capitalizou suas competências, seu trabalho intelectual, seus conhecimentos. Para ele, *pôr em prática* um saber equivalia sempre a *questioná-lo*, desestabilizá-lo por um tempo, deslegitimá-lo, mas para melhor *abri-lo*, em todas as acepções dessa palavra. Esta é uma das razões pelas quais ele nunca falou "de modo sistemático". Esta é uma das razões de seu esquecimento hoje, e da dificuldade que continua sendo a de "utilizar" sua obra no campo da história da arte. Ele recusava as instituições, mas não quis, no entanto, "salvar" ele próprio, enfatizar sua singularidade, já que recusava com a mesma energia o primado "pequeno-burguês" do eu individual. Em 1912, já escrevia em *Bébuquin*: "Tudo o que é pessoal é improdutivo. Seja uma cortina e rasga-te. Insulta-te até que tu te tornes alguma coisa diferente. Seja, ao mesmo tempo, a cortina e a peça de teatro."[205]

Vinte e cinco anos mais tarde, o que ele dizia do pintor Georges Braque ecoava ainda como uma reivindicação para o próprio historiador da arte: inventar formas – inclusive no domínio do conhecimento – é questionar a realidade. É, portanto, aceitar questionar seu próprio eu:

De quanta coragem é preciso dispor para constantemente destruir o real conveniente e se obrigar assim – à deriva numa jangada estreita – a criar sempre uma nova realidade. Aceleram-se o nascimento e a morte do real e destrói-se, numa inquietação eterna, a sua própria personalidade.[206]

Pode-se, finalmente, dizer dele o que ele próprio escrevia, estranhamente emocionado, a respeito do pobre Hercules Seghers: "[Ele] pagou com sua vida uma tal atitude."[207]

(1996)

NOTAS

1 Cf. L. Meffre, Carl Einstein, théoricien de l'art, poète et homme d'action, *Critique*, XXXVII, n. 417, p. 176-177, 1982, o qual nota que o essencial de seus manuscritos foi, primeiro, confiado por Lydia Guevrekian a Georges Braque, em seguida, reunido, em 1966, nos Arquivos Carl Einstein de Berlim, graças ao trabalho de Sibylle Penkert. Cf. em geral K. H., Kiefer (dir.), *Carl-Einstein-Kolloquium 1986*, Francfort, Peter Lang, 1988. L. Meffre, *Carl Einstein et la problématique des avant-gardes dans les arts plastiques*, Berne/Paris/Francfort, Peter Lang, 1989, p. 3-5. No que se refere aos dados biográficos, cf. S. Penkert, *Carl Einstein*. Beiträge zur einer Monographie, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1969. W. Ihrig, Vita Carl Einstein, *Text + Kritik*, n. 95, p. 80-86, 1987.

2 A edição das obras completas de Carl Einstein não está ainda terminada. Felizmente, dispomos dos quatro volumes publicados entre 1980 e 1992: C. Einstein, *Werke, I.* 1908-1918, R.-F. Baacke e J. Kwasny (ed.), Berlin, Medusa, 1980; *Werke, II.* 1919-1928, M. Schmid, H. Beese e J. Kwasny (ed.), Berlin, Medusa, 1981; *Werke, III.* 1929-1940, M. Schmid e L. Meffre (ed.), Berlin, Medusa, 1985; *Werke, IV.* Aus dem Nachlass 1, H. Haarmann e K. Siebenhaar (ed.), Berlin, Fannei & Walz, 1992.

3 F. Blei, Prefácio a C. Einstein, *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders*, Berlin, Die Aktion, 1912 (reed. 1917), trad. S. Wolf, *Bébuquin ou les dilettantes du miracle*, Paris, EST-Samuel Tastet, 1987, p. 10. No que se refere a outros retratos literários de Carl Einstein, cf. R.-P. Baacke (dir.), *Carl Einstein*. Materialen, I. Zwischen Bebuquin und Negerplastik, Berlin, Silver & Goldstein, 1990, p. 173-199.

4 C. Einstein, *Georges Braque* (1931-1932), trad. E. Zipruth, Paris, Éditions de Chroniques du Jour, 1934.

[5] Cf. L. Meffre, *Carl Einstein et la problématique des avant-gardes*, *op. cit.*, p. 19-25.

[6] Cf. E. Panofsky, Three Decades of Art History in the United States. Impressions of Transplanted European (1953), *Meaning in the Visual Arts*, Chicago, The University of Chicago Press, 1955 (ed. 1982), p. 321-346.

[7] Cf. G. Bazin, *Histoire de l'histoire de l'art, de Vasary à nos jours*, Paris, Albin Michel, 1986. U. Kultermann, *The History of Art History*, New York, Abaris Books, 1993.

[8] C. Einstein, *Die Kunst des 20.* Jahrhunderts, Berlin, Propyläen, 1926.

[9] Cf., por exemplo J. Lichtenstein (dir.), *La peinture – textes essentiels*, Paris, Larousse, 1995. Jean Laude, que introduziu na França o reconhecimento histórico da obra de Carl Einstein, deplorava o fato de que esta tenha sido apenas evocada no catálogo da exposição *Paris-Berlin*. Cf. Jean Laude, Un portrait, *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n. 1, p. 10, 1979. Cf., entretanto, *Paris-Berlin, 1900-1933*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1978, p. 436, 438, 444, 449.

[10] Cf. S. Price, *Primitive Art in Civilized Places*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989. Trad. G. Lebaut, *Arts primitifs, regards civilisés*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1995. J.-P. Barou, *L'œil pense*. Essai sur les arts primitifs contemporains, Paris, Balland, 1993 (reed. Payot, 1996). Em um livro bem mais incisivo do que os precedentes, James Clifford evoca Carl Einstein no contexto que ele chama de "surrealismo etnográfico". Eu voltarei a essa qualificação mais adiante. Cf. J. Clifford, *The Predicament of Culture*. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art, Cambridge/ Londres, Harvard University Press, 1988. Trad. M.-A. Sichère, *Malaise dans la culture*. L'ethnographie, la littérature et l'art au XX[e] siècle, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1996.

[11] Cf. K. Herding, Carl Einstein: toujours à refuser les astreintes d'un millieu déterminé, trad. M. Charrière, *Revue Germanique Internationale*, n. 2, p. 151-155, 1994, onde se precisa que "em 1924, é proposto a Einstein um cargo de professor de história da arte no Bauhaus. Ele recusa: sua reação é espantosa. Essa recusa constitui, do ponto de vista político, o verdadeiro 'escândalo' daqueles anos. É ainda mais incompreensível pelo fato de que, naquele momento, Einstein redigia sua *História da arte*, publicada em 1926 e que foi bem vendida. O cargo de professor no Bauhaus parecia ter sido feito sob medida para ele, e a surpreendente missão que lhe fora confiada, missão de escrever uma história da arte para a célebre coleção dos *Prophylées*, contribuindo para seu renome, poderia fazer-lhe entrever um futuro promissor: seria possível, hoje, a corporação tolerar que uma pessoa que não tenha doutorado possa encarregar-se de tal tarefa?" (p. 153-154).

[12] D.-H. Kahnweiler, *Juan Gris*. Sa vie, son œuvre, ses écrits, Paris, Gallimard, 1946 (ed. 1990), p. 295. Uma afirmação um pouco diferente encontra-se em C. Einstein e D.-H. Kahnweiler, *Correspondance 1921-1939*, ed. e trad. L. Meffre, Marseille, André Dimanche, 1993, p. 48 (carta de junho de 1923).

[13] G. Bataille, Le "Jeu lugubre", *Documents*, n. 7, p. 369, 1929. Essa expressão foi comentada em *La ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 183-200.

[14] Cf. este testemunho de Will Grohmann em 1931: "Não conheço ninguém que, como Einstein, caminhe de tal maneira até o fundo dos fenômenos da arte desde 1900. Ele criou uma terminologia muito pessoal e, ao mesmo tempo, bem exata para esgotar perfeitamente os fatos, e possui uma incomparável experiência e conhecimento de seu material. Todos os novos conhecimentos das ciências a partir da matemática até a filosofia e a psicanálise são empregados de uma maneira muito eficiente e, dessa maneira, Einstein forma uma nova imagem do mundo e de nossa época." Citado por S. Penkert, *Carl Einstein*. Existenz und Ästhetik, Wiesbaden, Franz Steiner, 1970, p. 9. Cf. também o testemunho ulterior de Clara Malraux: "Intelectualmente, ele foi o homem de todas as novas abordagens. [...] 'Cada homem deseja expressar coisas demais', escreveu ele, frase que exprime ele próprio, sobretudo, ele que quis tudo exprimir sobre um período em que as descobertas choviam abundantemente." C. Malraux, *Le bruit de nos pas, IV*. Voici que vient l'été. Paris, Grasset, 1973, p. 62-63.

[15] L. Meffre, "Einstein (Carl)", *Encyclopaedia universalis*, VIII, Paris, E.U., 1989, p. 41.

[16] C. Einstein e D.-H. Kahnweiler, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 49: "[...] gostaria de expressar essa mudança de intensidade, que sempre comporta um sentimento complexo do tempo, que não significa uma redução do presente. Naturalmente, limitar o máximo possível as metáforas que são o contrário da poesia, manter-se sempre concentrado nas sensações que são efetivamente experiência vivenciada e não insipidez ou acidente dessa experiência, em seguida torná-la standard. Logo, histórias como a perda da palavra, ou a dissolução de uma pessoa, ou ainda, a dissociação do sentimento de tempo. [...] É o que eu havia começado a fazer, em 1906, em *Bébuquin*, de maneira incerta e tímida. Os trabalhos 'cubistas' haviam confirmado minha ideia de que é possível fazer transformações nas nuanças da sensação."

[17] C. Einstein, Das Dokument eines Lyrikers (Drei Briefe von Rimbaud), *Der Merker*, 1913 (tradução não assinada, mas atribuída a Carl Einstein por W. Ihrig). V. *Van Gogh, Briefe an seiner Bruder*, trad. C. Einstein, Berlin, Cassirer, 1914.

[18] *Idem*, *Afrikanische Legenden*, Berlin, Rowohlt, 1925, bem como diferentes artigos ("Drei Negerlieder" etc.) assinalados por L. Meffre, *Carl Einstein et la problématique des avant-gardes*, *op. cit.*, p. 50 e 147-154.

[19] Cf. principalmente C. Einstein, *Der fruhere japanische Holzschnitt*, Berlin, Wasmuth, 1923. *Idem*, Gravures de Jacques Bellange, peintre lorrain, *Documents*, n. 3, p. 135-140, 1929 (texto sem assinatura, mas atribuído a Einstein por W. Ihrig, com base em uma aproximação com um resumo assinado, intitulado "Jacques Bellange", *Die Kunstauktion*, p. 11, 2 mar. 1930). *Idem*, Gravures d'Hercules Seghers, *Documents*, n. 4, p. 202-208, 1929.

[20] Carl Einstein escreveu também uma peça de teatro, *Die schlimme Botschaft*, Berlin, Rowohlt, 1921, versão "contemporânea" da Paixão de Cristo que lhe

valeu uma acusação de blasfêmia e uma multa de 15.000 marcos. Trad. anônima [I. Goll], Le mauvais message, *Action. Cahiers de Philosophie et d'Arts*, n. 8, p. 23-28, 1921. Cf. também C. Einstein e D.-H. Kahnweiler, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 94, no qual Einstein, no verão de 1938, confiou a seu amigo que ele "trabalha em alguma coisa, um filme" sobre a guerra da Espanha na qual se engajou.

[21] C. Einstein, Aphorismes méthodiques, *Documents*, n. 1, p. 32, 1929 (retomado em *Idem*, *Ethnologie de l'art moderne*, L. Meffre (ed.), Marseille, André Dimanche, 1993, p. 17).

[22] *Idem*, L'enfance néolithique, *Documents*, n. 8, p. 479, 1930 (*Ethnologie de l'art moderne*, *op. cit.*, p. 55).

[23] *Idem*, Das Problem des Anfangs (1905), citado por L. Meffre, *Carl Einstein et la problématique des avant-gardes*, *op. cit.*, p. 46.

[24] K. Fiedler, Aphorismes, § 2, citado por R. Salvini (dir.), *La critica d'arte della pura visibilità e del formalismo*, Milan, Garzanti, 1977, trad. coletiva, *Pure visibilité et formalisme dans la critique d'art au début du XX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1988, p. 101. Sobre Konrad Fiedler, cf. P. Junod, *Transparence et opacité*. Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne. Pour une nouvelle lecture de Konrad Fiedler, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1976.

[25] *Ibidem*, § 6 e 36, p. 101 e 105. Observemos que aquilo que Carl Einstein censura ao "kantismo", em geral, Fiedler toma o cuidado de atribuí-lo unicamente aos discípulos de Kant (*Ibidem*, p. 102). Observemos, ainda, a grande atualidade dessa questão, uma vez que, hoje, as tentativas de elaboração de uma estética normativa voltam com força (em geral de acordo com o modelo da filosofia analítica anglo-saxã): cf. J.-M. Schaeffer, *Les célibataires de l'art*. Pour une esthétique sans mythes, Paris, Gallimard, 1996.

[26] C. Einstein, Exposition de collages (Galerie Goermans), *Documents*, n. 4, p. 244, 1930 (*Ethnologie de l'art moderne*, *op. cit.*, p. 98).

[27] C. Einstein e D.-H. Kahnweiler, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 36: "Finalmente, os críticos mais jovens de *Arsch* [traseiro] são pessoas que refletiram muito pouco e que utilizam a coisa, primeiramente, como pretexto para comprar um pedaço de carne, mas, antes de tudo, para tornar excitantes os pequenos quadros. Um bando miserável, sem investigação pessoal, *jongleurs* medíocres de slogans ultrapassados."

[28] C. Einstein, *Georges Braque*, *op. cit.*, p. 13.

[29] *Ibidem*, p. 15.

[30] *Ibidem*, p. 14.

[31] *Ibidem*.

[32] S. Freud, *Inhibition, symptom et angoisse* (1926), trad. M. Tort, Paris, PUF, 1951, p. 41-44.

[33] C. Einstein, *Georges Braque*, *op. cit.*, p. 15 e 63-64.

[34] *Ibidem*, p. 41: "O fenômeno estético é caracterizado por dois fatores fundamentais: I° - por um processo que definimos como um encolhimento das funções, processo pelo qual a função complexa total psíquica, ou a personalidade, está centrada numa única função, por exemplo, a visão, o que permite tornar a obra de arte relativamente autônoma; 2° - por uma totalização da obra de arte numa integralidade aparente, criação aparentemente definitiva, processo no qual o caráter objetivo estático da obra de arte é acentuado em detrimento de seu caráter ativo dinâmico."

[35] *Ibidem*, p. 16-17. Esse longo trecho conclui-se com a fórmula: "O esteta é o tipo do fracassado erótico."

[36] *Ibidem*, p. 35-36 e 50.

[37] *Ibidem*, p. 34.

[38] *Idem*, Notes sur le cubisme, *Documents*, n. 3, p. 146, 1929 (*Ethnologie de l'art moderne*, *op. cit.*, p. 26): "Constatamos o abismo que há entre a história da arte e a ciência da arte, e que essas duas disciplinas tornaram-se muito precárias. Quando a história da arte quer ser mais do que um calendário, ela utiliza julgamentos e noções, cujo fundamento não é dado, mas que se toma emprestado ingenuamente. As obras particulares se baseiam nessas noções em generalidades sem contorno, e o fato concreto dissolve-se em um tipo de esteticismo vago, enquanto que, por outro lado, as mil anedotas e datas da história da arte nem mesmo tocam as questões técnicas e as próprias formas da obra de arte. Chegamos, finalmente, a uma psicologia anedótica que transforma a história da arte em romance."

[39] *Idem*, *Georges Braque*, *op. cit.*, p. 15-16: "Vemo-nos na obrigação de quebrar os quadros da perspectiva em 'primeiro plano' das monografias. Estas constituem normalmente a apoteose do eu 'pequeno-burguês', um espelho no qual o burguês se vê voluptuosamente exaltado. [...] Ensurdecedora por sua gratuidade, a paráfrase torna-se, assim, por sua aplicação mecânica a outros motivos monográficos, um agente infeccioso: varíola das palavras! A monografia-lugar-comum reduz-se a um exemplo lamentável de inércia comercial, cheia de nomes, números e epítetos intercambiáveis [...]. Não é impossível que esse hábito se deva à sobrevida tardia de um atavismo que encontra suas fontes nos instintos religiosos: privilégios das divindandes, último reflexo do fetichismo."

[40] W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, R. Tiedemann (ed.), trad. J. Lacoste, Paris, Le Cerf, 1989, p. 480-481.

[41] Cf. C. Braun, Carl Einstein. *Zwischen Ästhetik und Anarchismus*: Zu Leben und Werk eines expressionistischen Schriftstllers, Munich, Iudicium, 1987, p. 26-52.

[42] K. Fiedler, Aphorismes, § 6, citado por R. Salvini (dir.), *Pure visibilité et formalisme*, *op. cit.*, p. 102.

[43] C. Einstein, *Georges Braque*, *op. cit.*, p. 17-18. Em outro momento, Einstein considera as famosas polaridades de Wölfflin uma falsa noção daquilo que entende por "luta de todas as experiências óticas": essas polaridades, segundo ele, são apenas um "pálido reflexo da noção filosófica de automovimento da ideia" hegeliana (*Ibidem*, p. 14).

[44] C. Einstein, *Negerplastik*, Leipzig, Verlag der Weissen Bucher, 1915. Trad. L. Meffre, La sculpture nègre, *Travaux et Mémoires du Centre de Recherches Historiques sur les Relations Artistiques entre les Cultures*, I, p. 7-21, 1976, reeditado em M. Rowell (dir.), *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, p. 344-353. O texto alemão de *Negerplastik* encontra-se em C. Einstein, *Werke, I.* 1908-1918, *op. cit.*, p. 245-263.

[45] *Idem*, *Die Kunst des 20.* Jahrhunderts, *op. cit.*

[46] Afirmação que se ouve atualmente, declinada em todos os tons. Cf. principalmente R. Rochlitz, *Le désenchantement de l'art*. La philosophie de Walter Benjamin, Paris, Gallimard, 1992, p. 240-254, no qual o *declínio* da aura enunciado por Benjamin é assimilado, abusivamente a meu ver, a uma pura e simples *morte* da aura. Tentei explicitar essa diferença em The Supposition of Aura. On the Once, the Now, and the Modernity, trad. J. M. Todd, *Negociating Rapture*. The Power of Art to Transform Lives, R. Francis (dir.), Chicago, Museum of Contemporary Art, 1996, p. 48-63 [cf. *infra*, cap. 4].

[47] Cf. J.-L. Paudrat, Afrique, *Le primitivisme dans l'art du XX^e siècle*. Les artistes modernes devant l'art tribal (1984), W. Rubin (dir.), trad. dir. por J.-L. Paudrat, Paris, Flammarion, 1987, p. 142 e 150. Nesta iconografia, Carl Einstein misturava esculturas africanas e esculturas melanésias (há também um exemplo madagascarense). Essa confusão, à época muito comum, desaparecerá dos futuros ensaios de Carl Einstein sobre a arte africana. Uma abordagem mais específica da arte melanésia foi tentada por C. Einstein, Sculptures mélanésiennes, *L'amour de l'art*, n. 8, p. 253-258, 1926.

[48] G. Apollinaire, Sculptures d'Afrique et d'Océanie (1918), *Chroniques d'art, 1902-1918*, L.-C. Breunig (ed.), Paris, Gallimard, 1960 (Coleção Folio, 1993), p. 552. Os demais textos de Apollinaire sobre o assunto estão assinalados em *Ibidem*, p. 597, nota.

[49] Cf. R.-P. Baacke (dir.), *Carl Einstein*. Materialen, I, *op. cit.*, p. 85-133.

[50] M. Leiris, *Afrique noire*: la création plastique, Paris, Gallimard, 1967, p. 14-16 e 106. Reed. J. Jamin em *Miroir de l'Afrique*, Paris, Gallimard, 1996, p. 1144-1149 e 1230.

[51] Foi, de fato, Jean Laude que abriu o caminho: "As análises de *Negerplastik* constituem a primeira tentativa de ensaio na ordem de uma abordagem estética da arte africana." J. Laude, L'esthétique de Carl Einstein, *Médiations. Revue des Expressions Contemporaines*, n. 1, p. 89, 1961. L. Meffre, À propos de *La sculpture nègre* de Carl Einstein, *Travaux et Mémoires du Centre de Recherches Historiques sur les Relations Artistiques entre les Cultures*, I, p. 3-5, 1976.

[52] Cf. R. Fry, La sculpture nègre (1920), em R. Salvini (dir.), *Pure visibilité et formalisme*, *op. cit.*, p. 227-229.

[53] Tentarei desenvolver aqui um esboço já apresentado em *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, p. 172-177.

[54] C. Einstein, La sculpture nègre, trad. cit., p. 344.

[55] De acordo com a expressão exata de L. Althusser, *Philosophie et philosophie spontanée des savants* (1967), Paris, Maspero, 1974.

[56] C. Einstein, La sculpture nègre, trad. cit., p. 344-345.

[57] *Ibidem*, p. 345. Einstein acrescenta na mesma página que "o julgamento até então feito sobre o negro e sua arte caracteriza mais aquele que emite o julgamento do que o objeto deste julgamento".

[58] *Ibidem*, p. 345-346. A exposição dessas dificuldades será retomada em *Idem*, *La sculpture africaine* (1921), trad. T. e R. Burgard, Paris, Crès, 1922, p. 5-7, e em À propos de l'exposition de la galerie Pigalle, *Documents*, n. 2, p. 104, 1930 (*Ethnologie de l'art moderne*, *op. cit.*, p. 67-68).

[59] *Idem*, La sculpture nègre, trad. cit., p. 346.

[60] Para utilizar um termo de Pierre Fédida que se aplica, justamente, à definição das *condições de interpretação*. Cf. P. Fédida, *Le site de l'étranger*. La situation psychanalytique, Paris, PUF, 1995, p. 53-69.

[61] C. Einstein, La sculpture nègre, trad. cit., p. 345.

[62] *Ibidem*, p. 346.

[63] *Ibidem*, p. 349.

[64] *Ibidem*, p. 346.

[65] *Ibidem*, p. 347-348. Sobre a "descoberta cubista" da arte africana, cf. J. Laude, *La peinture française (1905-1914) et l' "art nègre"*. Contribution à l'étude des sources du fauvisme et du cubisme, Paris, Klincksieck, 1968, I, p. 241-395. W. Rubin, Picasso, *Le primitivisme dans l'art du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 247-291. J.-L. Paudrait, Afrique, *Ibidem*, p. 125-175.

[66] C. Einstein, La sculpture nègre, trad. cit., p. 346-347. Nessa abordagem, Einstein vai ao encontro das formulações, em 1893, de Adolf Hildebrand (*Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Strasbourg, Heitz, 1893).

[67] *Idem*, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, *op. cit.*, p. 161. Observemos que essa reformulação histórica é propriamente dialética e vai nos dois sentidos: assim como Carl Einstein alterna com a lição cubista, os artistas utilizarão *Negerplastik* como repertório de incitações formais para seus próprios trabalhos. Cf. D. E. Gordon, L'expressionisme allemand, *Le primitivisme dans l'art du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 396-399 (para o caso de Karl Schmidt-Rottluff); R. Krauss, Giacometti, *Ibidem*, p. 516-518 (para o caso de Giacometti; R. Rosenstock, Léger: "La création du monde", *Ibidem*, p. 479-481 (para o caso de Fernand Léger).

[68] C. Einstein, *La sculpture africaine*, *op. cit.*, p. 4.

[69] *Ibidem*, p. 3.

[70] Sobre o "primitivismo" expressionista, cf. J. C. Middleton, The Rise of Primitivism and Its Relevance to the Poetry of Expressionism and Dada, *The Discontinuous Tradition*. Studies in German Literature in Honour of E. L. Stahl, F. Ganz (ed.), Oxford, Clarendon Press, 1971, p. 182-203. Um debate sobre Einstein e a questão do primitivismo pode ser iniciado através da leitura

de G. Zanasi, Gli arcaismi dell'avanguardia: a proposito di una recente edizione di Carl Einstein, *Studi Germanici*, XIX-XX, p. 315-339, 1981, 1982, e de R. W. Williams, Primitivism in the Works of Carl Einstein, Carl Sternheim and Gottfried Benn, *Journal of European Studies*, XIII, p. 247-267, 1983. Sobre a crítica do expressionismo por Carl Einstein, cf. J. Laude, L'esthétique de Carl Einstein, art. cit., p. 87-88, e L. Meffre, *Carl Einstein et la problématique des avant-gardes*, *op. cit.*, p. 114-117. Sobre a crítica do primitivismo, cf. C. Einstein, Notes sur le cubisme, *Documents*, n. 3, p. 152, 1929 (*Ethnologie de l'art moderne*, *op. cit.*, p. 29): "Não queremos dissimular qual é o lado negativo do gosto pelos primitivos. É, às vezes, por cansaço que se busca soluções sumárias e que se quer simplificar a herança histórica."

[71] Cf. K. Herding, Carl Einstein, art. cit., p. 161-163, que fala de "projeção cubista" e considera que "os conceitos de 'escultura negra' e de 'cubismo' tornam-se, dessa forma, intercambiáveis". Cf. também J. Clifford, *Malaise dans la culture*, *op. cit.*, p. 133, que acaba fazendo de Carl Einstein um "surrealista etnógrafo", o que significa confundir tudo. Carl Einstein critica, de fato, da maneira mais radical, o surrealismo de Breton, que ele assimila a uma "revolta aplanada em ficção anódina", a um culto do "gênio como forma burguesa", a uma produção de "anomalias simuladas", e finalmente, a um fenômeno "primitivo tardio". C. Einstein, *Die Fabrikation der Fiktionen*, trad. L. Meffre, La fabrication des fictions [extraits], *Art Press*, n. 185, p. 27, 1993.

[72] W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 478-479.

[73] Cf. R. Salvini (dir.), *Pure visibilité et formalisme*, *op. cit.*, p. 18: "[...] enquanto a um objeto visto de perto falta unidade, porque ele obriga o olho a percorrer sua forma em uma série de ajustes focais sucessivos, a unidade, ao contrário, é característica da visão a distância, da qual, os raios luminosos sendo paralelos, surgirá uma imagem total em duas dimensões, imediatamente perceptível, onde tudo que faz alusão a uma terceira dimensão será projetado sobre um plano. Na visão aproximada, o olho deve realizar movimentos análogos aos da mão que apalpa e, ao invés de um ato de ver, temos de certa forma um ato de apalpar com o olho; a visão longínqua corresponde, ao contrário, às exigências próprias ao olho que, ao ficar imóvel, percebe de imediato e totalmente a imagem. A imagem longínqua é, portanto, a imagem artística, uma vez que ela é a única a responder às exigências da visibilidade."

[74] C. Einstein, La sculpture nègre, trad. cit., p. 346 e 348-349.

[75] *Ibidem*, p. 349.

[76] *Ibidem*, p 349-352.

[77] *Idem*, *La sculpture africaine*, *op. cit.*, p. 7-30.

[78] *Ibidem*, p. 3. Cf. também *Idem*, À propos de l'exposition de la galerie Pigalle, *Documents*, n. 2, p. 104, 1930 (*Ethnologie de l'art moderne*, *op. cit.*, p. 67): "[...] é preciso tratar essa arte historicamente, e não apenas considerá-la sob o ponto de vista único do gosto e da estética."

[79] *Idem*, *La sculpture africaine*, *op. cit.*, p. 3 e 5.

[80] Deve-se, entretanto, observar o caráter *warburgiano* dessa proposição. Cf. G. Didi-Huberman, Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne, Genèses, *Sciences Sociales et Histoire*, n. 24, p. 145-163, 1996.

[81] Cf. C. Einstein, Arbres-fétiches du Bénin, *Documents*, n. 4, p 230, 1929. *Idem*, Masque de danse rituelle Ekoi, *Ibidem*, n. 7, p. 396, 1929. *Idem*, Masques Bapindi, *Ibidem*, n. 1, p. 48, 1930 (*Ethnologie de l'art moderne*, *op. cit.*, p. 63-66).

[82] *Idem*, À propos de l'exposition de la galerie Pigalle, *Ibidem*, n. 2, p. 104-110, 1930 (*Ethnologie de l'art moderne*, *op. cit.*, p. 68-69 e 75-77).

[83] *Idem*, *La sculpture africaine*, *op. cit.*, p. 3-4. Liliane Meffre, a qual agradeço, observa que Carl Einstein projetou realizar um filme documentário intitulado *Magie noire* [*Magia negra*], onde seria analisado o choque da cultura tradicional africana e da urbanização recente das populações – como uma antecipação dos trabalhos de Jean Rouch.

[84] C. Einstein, Notes sur le cubisme, *Documents*, n. 3, p. 147, 1929 (*Ethnologie de l'art moderne*, *op. cit.*, p. 27): "Estremecer o mundo figurativo significa colocar em questão as garantias da existência. O ingênuo acredita que a figura é a experiência a mais certa que o homem tem dele mesmo, e não ousa negar tal certeza, ainda que duvide de suas experiências anteriores. Ele imagina que, com relação ao que há de sem fundamento na experiência interior, a experiência direta de seu corpo constitui a unidade biológica a mais certa."

[85] Ele não é, entretanto, mencionado como tal por Denis Hollier em seu prefácio à reedição de *Documents* (D. Hollier, La valeur d'usage de l'impossible, *Documents*, Paris, Jean-Michel Place, 1991, 1, p. VII-XXXIV) – posição à qual se opõe a de L. Meffre, *Carl Einstein et la problématique des avant-gardes*, *op. cit.*, p. 98. Cf. *Idem*, Carl Einstein nella redazione di *Documents*: storia dell'arte e etnologia, *Dal Museo al terreno*, Milan, Franco Angeli, 1987, p. 180-188. *Idem*, Introduction, *Ethnologie de l'art moderne*, *op. cit.*, p. 7-12.

[86] G. Bataille, [Note inédite], *Œuvres complètes*, XI, Paris, Gallimard, 1988, p. 572.

[87] C. Einstein, Lettre sur le roman allemand, trad. A. Malye, *La phalange*, jun. 1912. *Idem*, Bébuquin, trad. I. Goll, *Action. Cahiers de Philosophie et l'Art*, n. 5, p. 32-43. 1920.

[88] Devo essa informação, no que se refere aos textos ainda inéditos de Carl Einstein, à gentileza de Liliane Meffre.

[89] M. Leiris, *Journal 1922-1989*, J. Jamin (ed.), Paris, Gallimard, 1992, p. 137, 154, 164, 167, 202: "Pode-se falar de uma *técnica poética* – técnica não no sentido clássico de canône ou regra de construção, mas comparável às técnicas místicas (o que Carl Einstein chama de *training* do êxtase). [...] Passamos a noite com Einstein, que fala de um certo Puech do qual ele espera artigos sobre o gnosticismo e o maniqueísmo. [...] Na base de toda evasão, não é um desejo de pureza que encontramos, mas o medo; e mesmo quando se acredita de verdade amar a pureza, não é porque sendo intemporal ela é mais nobre, mas apenas 'intemporal',

no sentido estrito da palavra, ou seja, não sujeita ao tempo e à morte. Tudo isso não passa de covardia religiosa (como diz [Carl] Einstein). [...] Bataille, Babelon, Einstein: provas de seus artigos do n. 2 de *Documents*. [...] Jantar, ontem, na casa de Carl Einstein com Zette e os Bataille." Cf. também p. 139-140 e 161. O caráter limitado no tempo dessas evocações (maio-setembro 1929) pode, se pensarmos na única nota – e, em geral, ao silêncio – de Bataille, sugerir a hipótese de uma *tensão*, talvez de ordem política, entre Carl Einstein e seus jovens colaboradores de então. O que não impede a *circulação* de um tipo comum de crítica estética.

[90] C. Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhundrets*, *op. cit.*, p. 11.

[91] *Idem*, *Georges Braque*, *op. cit.*, p. 12, em que uma nota indica que o texto foi composto em 1931-1932. Einstein conheceu apenas a edição francesa enquanto vivia, a qual constitui sua última obra publicada.

[92] *Idem*, *Politische Ammerkunger* (1912), citado por L. Meffre, *Carl Einstein et la problématique des avant-gardes*, *op. cit.*, p. 33: "Nós reclamamos o homem que possui, ao mesmo tempo, a forma e a violência [...] cuja obra contém e cria fatos operantes."

[93] "Toda destruição de objeto é justificada." Citado *Ibidem*, p. 41.

[94] C. Einstein, Léger: œuvres récentes, *Documents*, n. 4, p. 191, 1930 (*Ethnologie de l'art moderne*, *op. cit.*, p. 45): "[...] o antigo jogo do dualismo dialético, que é talvez apenas o sinal de um gosto preguiçoso de simetria."

[95] *Idem*, Enfance néolothique, *Ibidem*, n. 8, p. 479 e 483, 1930 (*Ethnologie de l'art moderne*, *op. cit.*, p. 55-56).

[96] *Idem*, Notes sur le cubisme, *Ibidem*, n. 3, p. 147, 1929 (*Ethnologie de l'art moderne*, *op. cit.*, p. 27). Sobre a "decomposição da figura humana", em Georges Bataille, cf. G. Didi-Huberman, *La ressemblance informe*, *op. cit.*, p. 31-164.

[97] C. Einstein, Saint Antoine de Padoue et l'enfant Jésus, *Documents*, n. 4, p. 230, 1929 (*Ethnologie de l'art moderne*, *op. cit.*, p. 120). O quadro comentado por Carl Einstein pertencia a Jacques Lipchitz. J. Baltrusaitis (*Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux*, Paris, Perrin, 1969, p. 22-23) o data de 1535.

[98] *Idem*, Exposition "Il Settecento italiano" à Venise", *Ibidem*, n. 5, p. 285, 1929 (*Ethnologie de l'art moderne*, *op. cit.*, p. 83-84).

[99] *Idem*, Gravures d'Hercules Seghers, *Ibidem*, n. 4, p. 202, 1929 (*Ethnologie de l'art moderne*, *op. cit.*, p. 115).

[100] *Ibidem*, p. 202-204 (*Ethnologie de l'art moderne*, *op. cit.*, p. 115-117). Grifo meu.

[101] Sobre a concepção einsteiniana do cubismo, cf. H. Oehm, *Die Kunsttheorie Carl Einsteins*, Münich, Fink, 1976, p. 70-86. L. Meffre, *Carl Einstein et la problématique des avant-gardes*, *op. cit.*, p. 37-65.

[102] C. Einstein, Juan Gris: texte inédit, *Documents*, n. 5, p. 268, 1930 (*Ethnologie de l'art moderne*, *op. cit.*, p. 50): "As formas tectônicas fundamentais são as

formas do corpo humano, o que explica o fato de que nós as tomamos como a medida de todas as coisas. O corpo humano, modelo de todas as formas, contém todos os seus elementos. A cabeça é uma bola, as pernas são colunas cilíndricas, o torso, um cubo etc. Nós percebemos os objetos e a natureza porque eles são construídos com formas humanas, e a arte tectônica é somente uma maneira de colocar em conformidade o mundo exterior com esses elementos fundamentais que vêm do homem."

[103] *Idem*, Exposition Juan Gris (Berlin, Galerie Flechtheim), *Ibidem*, n. 4, p. 243, 1930 (*Ethnologie de l'art moderne*, *op. cit.*, p. 95): "Que me permitam uma comparação: uma pedra jogada na água produz movimentos de ondas concêntricas. Essas ondas, interrompidas pelas bordas, são trazidas ao ponto central e se interpenetram para suavemente perderem-se novamente em direção às bordas. É esse jogo misterioso que realizam as formas encadeadas umas às outras."

[104] *Idem*, L'exposition de l'art abstrait à Zurich, *Ibidem*, n. 6, p. 342, 1929, e L'enfance néolithique, *Ibidem*, n. 8, p. 482, 1930 (*Ethnologie de l'art moderne*, *op. cit.*, p. 56 e 85-87). Cf. também L. Meffre, *Carl Einstein et la problématique des avant-gardes*, *op. cit.*, p. 31, que cita esta nota inédita: "*Gestaltpsychologie* – elementos os mais simples, logo, empobrecimento e exclusão do psiquismo complexo."

[105] C. Einstein, *Georges Braque*, *op. cit.*, p. 28. Cf. também p. 101.

[106] C. Einstein e D.-H. Kahnweiler, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 57 (texto alemão p. 147).

[107] C. Einstein, Notes sur le cubisme, *Documents*, n. 3, p. 155, 1929 (*Ethnologie de l'art moderne*, *op. cit.*, p. 36). Einstein evoca, a esse respeito, os "espaços novos" concebidos pelas teorias modernas de B. Riemann, H. Minkowski, D. Hilbert ou Albert Einstein.

[108] *Idem*, *Georges Braque*, *op. cit.*, p. 57.

[109] *Ibidem*, p. 59-60 e 69.

[110] *Ibidem*, p. 82.

[111] *Ibidem*, p. 61 e 70.

[112] *Idem*, Aphorismes méthodiques, *Documents*, n. 11, p. 32-33, 1929, e Notes sur le cubisme, *Ibidem*, n. 3, p. 147, 1929 (*Ethnologie de l'art moderne*, *op. cit.*, p. 17-18 e 27-28).

[113] *Idem*, Absolu, *Ibidem*, n. 3, p 169-170, 1929 (*Ethnologie de l'art moderne*, *op. cit.*, p. 105-106).

[114] *Idem*, Aphorismes méthodiques, *Ibidem*, n. 1, p. 32-34, 1929 (*Ethnologie de l'art moderne*, *op. cit.*, p. 17-20).

[115] *Idem*, *Georges Braque*, *op. cit.*, p. 25.

[116] *Ibidem*, p. 25 e 71.

[117] *Ibidem*, p. 17.

[118] *Ibidem*, p. 25.

[119] *Ibidem*, p. 26.

[120] *Ibidem*, p. 15, 21 etc.

[121] *Ibidem*, p. 73.

[122] *Ibidem*, p. 19.

[123] *Ibidem*, p. 27, 62-63. *Idem*, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, *op. cit.*, p. 59.

[124] *Idem*, *Georges Braque*, *op. cit.*, p. 58.

[125] *Ibidem*, p. 43-44.

[126] *Ibidem*, p. 14.

[127] *Ibidem*, p. 13, 45-46, 54, 65, 107-110.

[128] *Ibidem*, p. 48.

[129] *Ibidem*, p. 61-63.

[130] Cf. P. M. Doran (ed.), *Conversations avec Cézanne*, Paris, Macula, 1978, p. 36: "Quando a cor atinge sua riqueza, a forma está em sua plenitude."

[131] C. Einstein e D.-H. Kahnweiler, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 48 (jun. 1923).

[132] C. Einstein, Pablo Picasso. Quelques tableaux de 1928, *Documents*, n. 1, p. 35-38, 1929 (*Ethnologie de l'art moderne*, *op. cit.*, p. 34-36).

[133] *Idem*, Picasso, *Ibidem*, n. 3, p. 155-157, 1930 (*Ethnologie de l'art moderne*, *op. cit.*, p. 37-39).

[134] *Idem*, *Georges Braque*, *op. cit.*, p. 47. Grifo meu.

[135] *Idem*, Notes sur le cubisme, *Documents*, n. 3, p. 154, 1929 (*Ethnologie de l'art moderne*, *op. cit.*, p. 31).

[136] *Ibidem*, p. 147 (*Ethnologie de l'art moderne*, *op. cit.*, p. 27).

[137] *Idem*, *Georges Braque*, *op. cit.*, p. 22 e 64.

[138] *Idem*, Exposition de collages (Galerie Goemans), *Documents*, n. 4, p. 244, 1930 (*Ethnologie de l'art moderne*, *op. cit.*, p. 97-98), em que a posição de Aragon sobre esse problema é criticada. Sobre o questionamento da causalidade em Carl Einstein, cf. M. Martínez-Seekamp, Ferien von der Kausalität? Zum Gegensatz von "Kausalität" un "Form bei Carl Einstein", *Text + Kritik*, n. 95, p. 13-22, 1987.

[139] Cf. L. Meffre, *Carl Einstein et la problématique des avant-gardes*, *op. cit.*, p. 77-82.

[140] C. Einstein, Aphorismes méthodiques, *Documents*, n. 1, p. 32, 1929 (*Ethnologie de l'art moderne*, *op. cit.*, p. 17).

[141] *Idem*, André Masson, étude ethnologique, *Ibidem*, n. 3, p. 95, 1929 (*Ethnologie de l'art moderne*, *op. cit.*, p. 21-22). Segue o artigo de Masson, um texto provavelmente encomendado por Carl Einstein, de H. Reichenbach, "Crise de la causalité", *Ibidem*, p. 105-108.

[142] C. Einstein e D.-H. Kahnweiler, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 54 (jun. 1923). Cf. H. Oehm, *Die Kunsttheorie Carl Einsteins*, *op. cit.*, p. 11-28. L. Meffre, *Carl Einstein et la problématique des avant-gardes*, *op. cit.*, p. 11-25.

[143] Sobre a filosofia de Ernst Mach, cf. J. Bradley, *Mach's Philosophy of Science*, Londres, The Athlone Press, 1971. J. T. Blackmore, *Ernst Mach. His Work, Life, and Influence*, Berkeley/Los Angeles/Londres, The University of California Press, 1972. R. Haller e F. Stadler (dir.), *Ernst Mach*. Werk und Wirkung, Vienne, Hödler-Pichler-Tempsky, 1988 (com uma abundante bibliografia p. 509-522).

[144] E. Mach, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen* (1886-1922), G. Wolters (ed.), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985. Trad. F. Eggers e J.-M. Monnoyer, *L'analyse des sensations*. Le rapport du physique au psychique, Nîmes, Chambon, 1996, p. 7-38.

[145] *Ibidem*, p. 94-152 (sobre o problema específico das sensações espaciais).

[146] *Idem*, *Die Mechanik in ihrer Entwicklung historisch-kritisch dargestellt*, Leipig, Brockhaus, 1883. Trad. E. Bertrand, *La mécanique*. Exposé historique et critique de son développement, Paris, Hermann, 1904.

[147] Desde 1866, Mach escrevia: "As ideias não se formam de repente, elas precisam de tempo para se desenvolver, como todos os seres naturais... Lenta, progressiva e penosamente, uma concepção transforma-se em outra, como é provável que uma espécie animal se prolongue em novas espécies." Citado por P.-L. Assoun, Robert Musil lecteur d'Ernst Mach, prefácio a R. Musil, *Pour une évaluation des doctrines de Mach* (1908), trad. M.-F. Demet, Paris, PUF, 1985, p. 28 (nota).

[148] E. Mach, *L'analyse des sensations*, *op. cit.*, p. 161-172. No que diz respeito à influência filosófica dessa obra, referimo-nos à "Introduction" de J.-M. Monnoyer, *Ibidem*, p. I-XXXI.

[149] *Idem*, *Erkenntnis und Irrtum*. Skizzen zur Psychologie der Forschung, Leipzig, Barth, 1905. Trad. M. Dufour, *La connaissance et l'erreur*, Paris, Flammarion, 1908, p. 276.

[150] Cf. P.-L. Assoun, *Introduction à l'épistémologie freudienne*, Paris, Payot, 1981, p. 73-89.

[151] Cf. V. Lénine, *Matérialisme et empiriocriticisme* (1908), trad. anônima, Paris, Éditions Sociales, 1973.

[152] R. Musil, *Pour une évaluation des doctrines de Mach*, *op. cit.*, p. 49-170.

[153] P.-L. Assoun, De Mach à la philosophie-sans-qualités, posfácio a R. Musil, *Pour une évaluation des doctrines de Mach*, *op. cit.*, p. 177-194.

[154] C. Einstein, Notes sur le cubisme, *Documents*, n. 3, p. 152, 1929 (*Ethnologie de l'art moderne*, *op. cit.*, p. 28-29).

[155] *Idem*, *Georges Braque*, *op. cit.*, p. 76.

[156] *Ibidem*, p. 28-29 e 128. Uma analogia é proposta por Carl Einstein – empréstimo a Riegl – com a arte bizantina cuja própria "independência" implicou "um novo primitivismo" (*Ibidem*, p. 27).

[157] Joan Miró (papiers collés à la Galerie Pierre), *Documents*, n. 4, p. 243, 1930 (*Ethnologie de l'art moderne*, *op. cit.*, p. 93-94).

[158] André Masson, étude éthnologique, *Documents*, n. 2, p. 93-102, 1929 (*Ethnologie de l'art moderne*, *op. cit.*, p. 21-25).

[159] *Idem*, L'enfance néolithique, *Documents*, n. 8, p. 479-483, 1930 (*Ethnologie de l'art moderne*, *op. cit.*, p. 55-57).

[160] *Idem*, Exposition de collages (Galerie Goemans), *Documents*, n. 4, p. 244, 1930 (*Ethnologie de l'art moderne*, *op. cit.*, p. 97-99).

[161] É claro que essa aproximação teórica entre Benjamin e Carl Einstein mereceria ser aprofundada, de um lado, e nuançada, de outro. Seria preciso também – o que o estado atual da publicação de arquivos não permite ainda, pelo menos até onde sei – reconstituir do ponto de vista histórico, até mesmo biográfico, o estranho nó de relações e de não relações entre esses dois pensadores de destinos tão paralelos.

[162] Cf. J. Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. 1-78.

[163] W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 478.

[164] C. Einstein, *Georges Braque*, *op. cit.*, p. 18. Einstein sublinha, a cada vez, a palavra "presente".

[165] *Ibidem*, p. 53.

[166] *Ibidem*, p. 117: "Ao falarmos, acima, de arcaísmo, pretendíamos designar com essa palavra não as regressões formais, mas o retorno, *sob signos evidentemente diferentes*, de disposições psíquicas determinadas." Grifo meu.

[167] *Ibidem*, p. 71-72.

[168] *Ibidem*, p. 66-67 e 113-114.

[169] *Ibidem*, p. 31-33.

[170] Sobre duas maneiras diferentes de compreender a palavra "sintoma" – a panofskiniana e a freudiana –, cf. G. Didi-Huberman, *Devant l'image*. Question posée aux fins d'une histoire de l'art, *op. cit.*, p. 171-218.

[171] C. Einstein, *Georges Braque*, *op. cit.*, p. 33.

[172] *Ibidem*, p. 111. Cf. W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 479. Comentei essa dialética do sonho, da vigília e do despertar em *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, p. 144-152. [Cf., também, *supra*, p. 112-115.]

[173] C. Einstein, *Georges Braque*, *op. cit.*, p. 118: "Chamamos brevemente a atenção para o fato de que, com sua definição de Inconsciente, Freud prova que viu, neste, uma constante formada pela massa dos recalques, ou seja, um elemento negativo. Acreditamos, ao contrário, que é precisamente no Inconsciente que reside a chance do Novo; que ele se reforma sem cessar e que se pode considerá-lo também como um fator progressivo. É a poderosa ativação do Inconsciente durante a visão, assim como durante o parto figurativo, que nos parecem justamente conferir às obras de arte esse algo de inexplicável, a visão permanecendo, em última análise, um elemento misterioso."

[174] C. Einstein e D.-H. Kahnweiler, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 52 (jun. 1923).

[175] C. Einstein, *Bébuquin*, *op. cit.*, p. 11, 17, 19, 30-32.

[176] *Ibidem*, p. 28.

[177] C. Einstein e D.-H. Kahnweiler, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 52 (jun. 1923).

[178] O relato desse suicídio é de C. Malraux, *Le bruit de nos pas*, *op. cit.*, p. 62-63.

[179] C. Einstein e D.-H. Kahnweiler, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 106-107 (jan. 1939): "Quando deixei Paris sem dizer uma palavra, sabia muito bem por quê. Eu compreendi, num momento em que os outros não viam muito claramente, o que estava ali em jogo. Deixava meus contratos, uma editora que começávamos a montar e muitas outras coisas. Estou contente de ter feito isso. Eu partia, quando tudo devia começar a dar certo para mim. Meus manuscritos dormem; igual. Eu partia sem me despedir, pois não queria dar explicações. Sair das palavras, deixar as metáforas. Pois jamais fui um funcionário da poesia e jamais o serei."

[180] Sobre o duplo aspecto, metafísico e positivista, dessa *mortificação*, pelo historiador, de seu objeto, cf. G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, *op. cit.*, p. 54-64.

[181] C. Einstein, Exposition de collages, *Documents*, n. 4, p. 244, 1930 (*Ethnologie de l'art moderne*, *op. cit.*, p. 97-99).

[182] Sobre a noção de vanguarda em Carl Einstein, cf. K. H. Kiefer, *Avantgarde – Weltkrieg – Exil*. Materialen zu Carl Einstein und Salomo Friedlaender/Mynona, Francfort, Peter Lang, 1986.

[183] C. Einstein e D.-H. Kahnweiler, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 100-101 (outono de 1938).

[184] *Ibidem*, p. 109 e 113-115 (carta a Picasso, 6 jan. 1939).

[185] Cf. K. Herding, Carl Einstein, art. cit., p. 159.

[186] C. Einstein, *Die Fabrikation der Fiktionen* [inédito de Carl Einstein], S. Penkert (ed.), Reinbek, Rowohlt, 1973. Trad. parcial L. Meffre, La fabrication des fictions, *Art Press*, n. 185, p. 27, 1993.

[187] De acordo com a expressão precisa de L. Meffre, Théorie et expérience de l'art chez Carl Einstein, *Carl Einstein*. Art et existence (Colloque de Paris, 1996), no prelo [cf. *Études Germaniques*, LIII, n. 1, p. 13-27, 1998].

[188] C. Einstein, Exposition de sculpture moderne, *Documents*, n. 7, p. 392, 1929 (não reproduzida em *Ethnologie de l'art moderne*, *op. cit.*).

[189] Citado por L. Meffre, *Carl Einstein et la problématique des avant-gardes*, *op. cit.*, p. 100.

[190] C. Einstein, *Bébuquin*, *op. cit.*, p. 21.

[191] *Idem*, *Die Fabrikation der Fiktionen*, *op. cit.*, Sobre esses "últimos escritos" de Einstein, cf. L. Meffre, *Carl Einstein et la problématique des avant-gardes*, *op. cit.*, p. 97-135. I. Franke-Gremmelspacher, *Notwendigkeit der Kunst?* Zu den Späten Schriften Carl Einsteins, Stuttgart, Hans-Dieter Heinz, 1989, p. 85-158.

[192] De acordo com a expressão reivindicada por J. Clair (dir.), *Identità e alterità*. Figure del corpo, 1895-1995, Venise, La Biennale di Venezia-Marsilio, 1995, p. 193-239.

[193] Cf. S. Penkert, *Carl Einstein*. Existenz und Ästhetik, *op. cit.*, p. 9-43.

[194] C. Einstein, Notes sur le cubisme, *Documents*, n. 3, p. 147, 1929 (*Ethnologie de l'art moderne*, *op. cit.*, p. 27).

[195] *Idem*, *Georges Braque*, *op. cit.*, p. 13.

[196] *Idem*, Traité de la vision, *Werke, IV*, *op.cit.*, p. 250-256 [cf. Traité de la vision, *Les Cahiers du Musée National d'Art moderne*, n. 58, p. 30-49, 1996].

[197] *Ibidem*, p. 250.

[198] *Idem*, André Masson, étude ethnologique, *Documents*, n. 2, p. 93, 1929 (*Ethnologie de l'art moderne*, *op. cit.*, p. 21). A expressão já constava em C. Einstein e D.-H. Kahnweiler, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 48 (jun. 1923).

[199] C. Einstein e D.-H. Kahnweiler, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 47-53 (jun. 1923).

[200] *Ibidem*, p. 55-56 (jun. 1923). Cf. também C. Einstein, Rossignol, *Documents*, n. 2, p. 117-118, 1929 (*Ethnologie de l'art moderne*, *op. cit.*, p. 107-109).

[201] Citado por L. Meffre, *Carl Einstein et la problématique des avant-gardes*, *op. cit.*, p. 99.

[202] C. Einstein, Le mauvais message, art. cit., p. 23.

[203] *Idem*, Revolte (1912), *Werke, I*, *op. cit.*, p. 122-123. *Idem*, Der Arme (1913), *Ibidem*, p. 130-134.

[204] *Idem*, Exposition de collages, *Documents*, n. 4, p. 244, 1930 (*Ethnologie de l'art moderne*, *op. cit.*, p. 99).

[205] *Idem*, *Bébuquin*, *op. cit.*, p. 26.

[206] *Idem*, *Georges Braque*, *op.cit.*, p. 138.

[207] *Idem*, Gravures d'Hercules Seghers, *Documents*, n. 4, p. 202, 1929 (*Ethnologie de l'art moderne*, *op. cit.*, p. 115).

A IMAGEM-AURA
Do agora, do outrora e da modernidade

Pois não existe um único olhar que não espere uma resposta do ser ao qual se dirige. Quando essa espera é satisfeita (por um pensamento, por um esforço voluntário de atenção, tanto quanto por um olhar, no sentido estrito do termo), a experiência da aura conhece então sua plenitude. [...] A experiência da aura apoia-se, logo, sobre a transferência, no nível das relações entre o inanimado – ou a natureza – e o homem, de uma forma de reação corrente na sociedade humana. A partir do momento em que somos – ou acreditamos ser – vistos, levantamos os olhos. Sentir a aura de uma coisa é conferir-lhe o poder de levantar os olhos. Os achados da memória involuntária correspondem a tal poder. (Aliás, eles só se produzem uma vez; eles escapam à lembrança que pretende assimilá-los; assim, eles confirmam uma concepção da aura que vê, nela, "a única aparição de uma realidade longínqua". Esta definição tem o mérito de esclarecer o caráter cultual da aura. O *longínquo* é essencialmente o inatingível; para a imagem que serve ao culto, torna-se, com efeito, capital não poder aproximar-se dela.) Precisa-se sublinhar a que ponto Proust era familiar a esse problema?

W. Benjamin,
Sur quelques thèmes baudelairiens (1939), § XI.

SUPOSIÇÃO DO OBJETO: "UMA REALIDADE DA QUAL NENHUM OLHO SE SATISFAZ"

Que sentido tem, hoje, sessenta anos após Benjamin, reintroduzir a questão, a hipótese, a *suposição da aura*? A arte que nos é contemporânea não estaria ela inscrita – e não estaria ela

inscrita neste contemporâneo – no que Benjamin chamava de "a época da reprodução técnica", época que produziu a morte, ou pelo menos o enfraquecimento da aura?[1]

Inúmeros foram os historiadores e os críticos da arte do século 20 a tirar lições dessa "época da reprodução técnica" e de suas consequências sobre a própria *produção* dos objetos artísticos.[2] Mas essa reflexão sobre a reprodutibilidade, sobre a "perda da originalidade" e da "origem", desenvolveu-se como se o fato de estar em primeiro plano devesse fatalmente *derrubar*, logo, fazer desaparecer, a questão "arcaica" e ultrapassada – pois relacionada de certa forma ao mundo das "imagens cultuais" – da aura.

Ora, *derrubar* não é fazer desaparecer. Por certo, nós não temos mais que nos ajoelharmos, felizmente, diante das estátuas dos deuses – Hegel, seja dito de passagem, já o constatava no início do século 19, e outros o tinham constatado antes dele.[3] Mas nós nos ajoelhamos, mesmo que fantasmaticamente, diante de muitas outras coisas, outras coisas que nos dominam ou nos puxam para baixo, que nos "olham" ou nos deixam aterrados. Benjamin fala do "declínio da aura" na Idade Moderna; mas *declínio*, para ele, não significa, justamente, *desaparecimento*. Antes, um movimento para baixo, uma inclinação, um desvio, uma inflexão novos.[4] Os exegetas de Benjamin se perguntaram, às vezes, se sua posição com relação à aura não era contraditória, ou se era necessário distinguir, sobre essa questão, um "pensamento juvenil" e um outro da "maturidade", um pensamento (quase marxista) da destruição da aura e um outro (quase messiânico) de sua restauração.[5]

A essa pergunta é preciso opor, primeiro, o fato de que a noção de aura é difusa em toda a obra de Benjamin; que sua colocação responde a uma experiência trans-histórica e profundamente dialética; portanto, saber se a aura foi "liquidada" ou não constitui uma falsa questão por excelência.[6] É necessário, em seguida, precisar que, se a aura em Benjamin nomeia uma qualidade antropológica *originária* da imagem, a *origem* em sua obra não designa em nenhum caso o que estaria a montante

das coisas, como a fonte está na nascente do rio: a origem, em Benjamin, nomeia "o que está nascendo no devir e no declínio"; não a fonte, mas "um turbilhão no rio do devir, [que] arrasta em seu ritmo a matéria daquilo que está aparecendo".[7]

Em realidade, o próprio declínio – o que cai – é parte integrante da "origem" assim entendida: a origem enquanto tal não é o passado acabado, ainda que fundador, mas, ao contrário, o ritmo ofegante, frágil, o duplo regime dinâmico de uma historicidade que, incessantemente, até nosso próprio presente, "pede para ser reconhecida, de um lado, como uma restauração, uma restituição, de outro, como alguma coisa que, por isso mesmo, está inacabada, sempre aberta".[8] A "beleza surgida dos tempos imemoriais" – da qual Benjamin fala a propósito de Proust e da memória involuntária – nunca está morta ou liquidada. O real nunca cessa de "queimar a imagem". A rememoração continua sempre a se mostrar como "relíquia secularizada". E se o silêncio aparece como uma qualidade fundamentalmente aurática – como Benjamin escreveu a respeito de Baudelaire –, podemos dizer que o homem moderno, até mesmo o pós-moderno, o da "reprodutibilidade técnica", vê-se obrigado, em meio ao labirinto barulhento das mediações, das informações, das reproduções, a ficar, às vezes, em silêncio e a sofrer a inquietante estranheza do que lhe é devolvido como aura, como aparição da alteridade.[9] Digamos, para esboçar nossa hipótese, que, se de um lado o valor de aura era *imposto* pelas imagens cultuais da tradição religiosa – ou seja, nos protocolos de intimidação dogmática nos quais a liturgia faz aparecer com frequência suas imagens –, de outro, esse valor encontra-se a partir de então *suposto* no ateliê dos artistas na época, laica, da reprodutibilidade técnica.[10] Digamos, dialeticamente, que o *declínio da aura supõe* – implica, infiltra-se, envolve, subentende, inflete, a seu modo – *a aura enquanto fenômeno originário da imagem*, fenômeno "inacabado" e "sempre aberto", se utilizarmos, em seu equilíbrio instável mas tão fecundo, o vocabulário exploratório de Benjamin. A aura faz, então, sistema com seu próprio declínio. Ela o fez, sem dúvida,

em todas as épocas de sua história: basta ler Plínio, o Velho, que já lamentava o declínio da aura na época da reprodutibilidade dos bustos antigos.[11] A aura subsiste, ela resiste a seu declínio mesmo enquanto *suposição*.

O que é uma suposição? É o ato simples – não tão simples, em realidade – de colocar por baixo (*ova supponere*: colocar ovos para chocar). É submeter uma questão no ato de *substituir* certos parâmetros do que se acreditava ser a resposta. E produzir uma *hipótese*, considerando que a hipótese – ela também "por baixo" – torna-se capaz de oferecer não somente o "assunto" principal de uma obra de arte, mas ainda seu "princípio" o mais profundo.[12] Podemos, a partir de então, *supor a aura* nos objetos visuais que a arte do século 20, de Mondrian a Newman e a Reinhardt, por exemplo, nos oferece ao olhar? Podemos ao menos tentar, admitindo a dificuldade de construir tal suposição: muito embaraçosa e carregada de passado, em certo sentido; bastante fácil, até mesmo duvidosa, em outro.

Embaraçosa, primeiramente, para todo discurso da especificidade: a aura, que designa, de início, essa dimensão de "presença Outra", literalmente requerida pelo mundo secular das imagens cultuais, não estaria ela destinada à caducidade no momento em que um objeto visual é ele próprio seu próprio *sujet*?[13] A arte moderna não teria ela se emancipado do *sujet* – este *subject matter* que Panofsky colocava na base de toda compreensão das artes visuais, seja ele "natural", "convencional" ou "simbólico"?[14] A isso devemos responder que há outros modos de compreender o *subject matter* – tanto o "sujeito" como a "matéria" – além do proposto pela iconologia panofskiana. Por outro lado, nossa suposição só é embaraçosa para os discursos históricos ou estéticos, fechados sobre seus próprios axiomas. Os discursos da especificidade apresentam-se efetivamente com mais frequência como (pseudo)axiomáticos, e seu fechamento – seu tom de certeza – tem como consequência o pronunciamento de sentenças de morte supostamente definitivas: por exemplo, quando se é modernista, diz-se que "a aura morreu", a especificidade artística separando-se de qualquer utilização cultual das imagens; ou, quando se é pós-modernista, diz-se que "o modernismo morreu", e assim por diante. Mas a *suposição* da aura não se satisfaz com nenhuma sentença de morte (morte histórica, morte em nome de um sentido da história), na medida em que ela se assemelha a uma questão de *memória*, e não da história no sentido usual; em suma, a uma questão de *sobrevivência* (a *Nachleben* warburguiana). É na ordem da reminiscência, parece-me, que Walter Benjamin colocava a questão da aura, assim como Warburg colocara a dos *Pathosformeln*, ou seja, além de toda oposição categórica entre um presente que esquece (que triunfa) e um passado concluído (que se perdeu ou que está perdido).

Dessa forma, vê-se o álibi muito duvidoso das ideologias da restauração vir ao encontro da suposição da aura: ressentimentos de todos os gêneros contra a modernidade, "retorno" redentor aos valores da arte do passado, nostalgia do *subject matter* religioso, reivindicação de "espiritualidade" e de "sentido" contra todas as "desconstruções" ou "destruições" operadas pela arte do século 20.[15] Acrescentemos que a posição intermediária entre esses dois discursos extremos – a morte do passado ou a restauração do passado – não se mostra assim tão válida ao tentar acomodar a abstração radical de artistas como Barnett Newman ou Ad Reinhardt. Se alguma coisa como uma qualidade aurática *sobrevive* na obra desses pintores, até mesmo a *sustenta*, isso não quer dizer que ela *sobrevive tal qual*. Querer "re-iconografizar" a arte abstrata significa confundir tudo; significa reintroduzir ali, *tais quais*, noções como "êxtase", "espiritualidade", "mística" etc. Malévitch *não* foi pintor de ícones, Mondrian *não* foi – ou, antes, decidiu não ser – um pintor simbolista-teósofo, Newman *não* foi cabalista e Reinhardt *jamais* foi um teólogo, seja da negatividade.

O mal-estar e o mal-entendido que hoje atravessam todo discurso estético devem-se certamente, ao menos em parte, ao fato de que este discurso fracassa, muitas vezes, na compreensão

da não especificidade – a dimensão antropológica – das obras do século 20, se não recorrer às categorias seculares ligadas, de um modo ou de outro, ao mundo religioso. Há certamente uma analogia – antropológica, mas também fenomenológica e metapsicológica – entre a descrição feita por Dante de um peregrino que, diante da Verônica de Roma, "não pode saciar sua fome"[16] e a definição por Benjamin, num contexto baudelairiano, da aura como "realidade da qual nenhum olho se satisfaz".[17] Nos dois casos, o que é dado a ver *olha seu espectador*: Benjamin chamava isso de "o poder de levantar os olhos".[18] Nos dois casos, essa relação de olhar implica uma *dialética do desejo*, que supõe alteridade, objeto perdido, sujeito clivado, relação inobjetivável.[19]

Diante desses termos altamente problemáticos que são o *olhar* ou o *desejo*, o vocabulário sentencioso – judicatório – da crítica de arte não é mais suficiente, não mais que procurar a "graça" num vocabulário da empatia ou da transcendência. A dificuldade de nosso problema deve-se a isto: contra um discurso da especificidade que postula suas mortes dogmáticas (a aura morreu, tanto melhor), contra um discurso da não especificidade que inventa entidades eternas e a-históricas (procuremos a transcendência, procuremos o sagrado da Verônica num quadro de Newman), trata-se, a cada vez, de formular alguma coisa como uma "especificidade do não específico". Explico-me: trata-se de procurar, em cada obra, a articulação das *singularidades formais* e dos *paradigmas antropológicos*.[20] Portanto, de articular duas ordens de grandeza aparentemente contraditórias. Ora, o ponto de articulação entre essas duas ordens deve-se talvez – nova hipótese – à dinâmica do *trabalho*, do processo à obra: logo, de procurar compreender *como* um quadro de Newman supõe – implica, inflitra, envolve, subentende, inflete, a seu modo – a questão da aura. *Como* ele agencia sua "substância imaginante" para se impor ao olhar, para fomentar um desejo. *Como* ele se torna, com isso, "uma realidade da qual nenhum olho se satisfaz".

SUPOSIÇÃO DO TEMPO: "A ORIGEM É AGORA"

Está claro que o que falta às posições estéticas usuais para abordar o problema da aura é um modelo temporal capaz de dar conta da "origem", no sentido benjaminiano, ou da "sobrevivência", no sentido warburguiano. Em suma, um modelo capaz de dar conta dos acontecimentos da memória e não dos fatos culturais da história. "Todo problema", escrevia Bataille, "em um certo sentido, é um problema de *emprego do tempo*".[21] Falar de coisas "mortas" ou de problemas "caducos" – em particular quando se trata da aura –, falar até mesmo de "renascimentos" – inclusive quando se trata da aura –, é falar em uma ordem de *fatos* consecutivos que ignora a indestrutibilidade, a transformabilidade e o anacronismo dos *acontecimentos* da memória.[22] Significa ter o "emprego do tempo" o menos apto para compreender as sobrevivências, os declínios ou as ressurgências próprias ao domínio das artes visuais. Mesmo um modelo circular como o do eterno retorno nega a crença ingênua no "retorno do mesmo".[23] Também nos modelos da história-esquecimento ou da história-repetição, tão implícitos nos discursos sobre a arte moderna, pode-se encontrar uma prática continuada do mais idealista dos modelos em história da arte – refiro-me ao modelo vasariano que afirmava no século 16: "O Renascimento esquece a Idade Média no momento em que ele repete a Antiguidade."[24] Dizer hoje que é preciso esquecer o modernismo para que se possa repetir a origem extática ou sagrada da arte é utilizar exatamente a mesma linguagem.

A partir do momento em que recusamos as mortes peremptórias assim como os renascimentos nostálgicos, *qual tempo devemos supor?* Não seria surpresa encontrá-lo, senão o modelo construído, ao menos a intuição fulgurante, no próprio Benjamin. Essa intuição também foi deixada de lado pelos comentários contemporâneos sobre o declínio da aura e a perda da originalidade. Ela faz, contudo, sistema, uma vez

mais, com a suposição benjaminiana da aura e dessa *origem* entendida como presente reminiscente do qual o passado não deve ser nem rejeitado, nem ressuscitado, mas simplesmente do qual *retorna* como *anacronismo*.[25] Benjamin a designa com a expressão pouco explícita de *imagem dialética*. Por que *dialética*? Porque o autor das *Thèses sur le concept d'histoire* [*Teses sobre o conceito de história*][26] procurava produzir um modelo temporal que pudesse dar conta das contradições, mas nunca apaziguá-las, contraí-las ou cristalizá-las na espessura de cada prática singular. Ele procurava um modelo que pudesse levar em consideração a "potência prodigiosa do negativo", de Hegel, e rejeitar sua síntese reconciliadora do Espírito. Propunha fazer um uso aberto, não dogmático – até mesmo relativamente fluido – da dialética filosófica que ele desviava de sua lição acadêmica, a exemplo de escritores ou de artistas de seu tempo, tais como Carl Einstein, Georges Bataille, S. M. Eisenstein ou mesmo, em outro registro, Piet Mondrian.[27]

Por que uma *imagem*? Porque a imagem designa, em Benjamin, não uma imaginária [*imagerie*], uma *picture*, uma ilustração figurativa. A imagem é, primeiramente, um *cristal de tempo*, a forma, construída e flamejante, ao mesmo tempo, de um choque fulgurante em que o "Outrora", escreve Benjamin, "encontra, num relâmpago, o Agora, para formar uma constelação":

> Não se deve dizer que o passado ilumina o presente ou que o presente ilumina o passado. Uma imagem, ao contrário, é aquilo em que o Outrora encontra, num relâmpago, o Agora, para formar uma constelação. Em outros termos, a imagem é a dialética em repouso. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, contínua, a relação do Outrora com o Agora presente é dialética: não se trata de algo que se desenrola, mas uma imagem intermitente. Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas. [...][28]

Essa estranha definição comporta ao menos duas consequências, cujo esclarecimento parece-me decisivo para o problema que colocamos a respeito da arte do século 20 e de sua posição na questão da aura, assim como na das relações entre o "Agora" e o "Outrora". A primeira consequência é valorizar um *parâmetro de ambiguidade* essencial na estrutura de toda imagem dialética: "A ambiguidade", escreve Benjamin, "é a imagem visível da dialética"[29] – um modo de reivindicar certas escolhas estéticas (só existe imagem autêntica se for ambígua) e, ao mesmo tempo, dissociar a operação dialética de toda síntese clara e distinta, de toda teleologia reconciliadora.

A segunda consequência é valorizar um *parâmetro crítico*, que revela na imagem dialética uma capacidade aguda de intervenção teórica; em que a arte, segundo Benjamin, conduz seus efeitos até o cerne dos problemas do conhecimento. Produzir uma imagem dialética é apelar ao Outrora, é aceitar o choque de uma memória recusando-se a se submeter ou "retornar" ao passado: é, por exemplo, acolher os significantes da teosofia, da cabala ou da teologia negativa, *acordando* essas referências de seu sono dogmático, um modo de desconstruí-las, criticá-las. Significa criticar a modernidade (o esquecimento da aura) por um ato da memória e, ao mesmo tempo, criticar o arcaísmo (a nostalgia da aura) por um ato de invenção, de substituição, de dessignificação essencialmente *modernos*. Benjamin não dá razão nem ao mito nem à técnica, nem ao sonho nem ao despertar, nem a Jung nem a Karl Marx... É no momento frágil do *acordar* que ele se apoia, momento dialético, segundo ele, porque se encontra na fronteira evanescente, ambígua, das imagens inconscientes e da necessária lucidez crítica. Eis por que ele concebia a própria história da arte como uma *Traumdeutung* a ser desenvolvida de acordo com o modelo freudiano.[30]

Essa suposição histórica e crítica, evocada aqui de forma muito breve,[31] permite ultrapassar ou deslocar um número de contradições estéreis que agitam o campo estético sobre a questão da modernidade e da memória, notadamente dessa

materialidade pictural inerente à aventura abstrata e de suas notórias referências *idealistas*. Todos os grandes artistas ou quase, de Kandinsky a Pollock, de Malévitch a Reinhardt, de Mondrian a Newman, de Duchamp a Giacometti etc., muito rapidamente inquietaram ou encantaram seus intérpretes pelo uso que faziam ora superficial, ora profundo, da "espiritualidade", da "arte original", da teologia ortodoxa, da teosofia, até mesmo da alquimia... Mas a maioria dos historiadores esquece, de modo espontâneo, que uma reivindicação filosófica, religiosa ou ideológica da parte de um artista não constitui de forma alguma uma *chave de interpretação* para sua obra, e demanda, antes, uma *interpretação separada e conjunta* – isto é, dialeticamente articulada – da interpretação estética enquanto tal.[32] Que eles *sejam* "materialistas" ou "idealistas" – e, em geral, eles nunca colocam a si mesmos a questão nesses termos –, que eles *se reivindiquem* "vanguardistas" ou "nostálgicos", os artistas *fazem* suas obras dentro de uma ordem de realidade plástica, de trabalho formal, que deve ser interpretada pelo que *oferece*. Isto é, que deve ser compreendida na sua capacidade de abertura *heurística* e não na redução *axiomática* de seus próprios "programas". Eis, ainda, por que a história da arte assemelha-se a uma *Traumdeutung*. Notemos que os escritos de artistas, paralelamente às próprias obras, manifestam com frequência essa *ambiguidade crítica*, que supõe a relação designada por Benjamin como "imagem dialética".[33]

O caso de Barnett Newman, desse ponto de vista, parece-me um exemplo de clareza sem par. Sabe-se que, em 1947, suas obras e suas declarações levaram Clement Greenberg a formular um julgamento suspeito, típico do que chamei de modelo da especificidade, modelo fechado no círculo vicioso da história-esquecimento (o modernismo como esquecimento da tradição) e da história-renascimento (o antimodernismo como retorno à tradição). A suspeita de Greenberg dizia respeito justamente ao emprego, por Newman, de certas palavras provenientes da tradição filosófica e religiosa: "realidade intangível" (*intangible reality*), "unicidade" (*uniqueness*), "êxtase" (*ecstasy*), "experiência transcendental" (*transcendental experience*), "conteúdo simbólico ou metafísico" (*symbolical or metaphysical content*) etc. Greenberg considerava tudo isso "arcaico", atravessado por "algo rápido e malfeito, algo de *revivalista* no sentido tipicamente americano". Algo que ele considerava exagerado, inútil enquanto tal à atividade artística: inútil, enfim, a sua "especificidade".[34]

Newman respondeu de forma veemente a esses argumentos que dizem respeito a uma "deformação involuntária fundada sobre um mal-entendido".[35] Qual mal-entendido? O de imaginar, de um modo extremamente tradicional, que a relação entre certas palavras extraídas de uma tradição secular e uma certa experiência pictural devia fatalmente exprimir-se em termos de "programa", isto é, em termos iconográficos. Newman recusa que o emprego da "mística", em sua obra, corresponda a um "princípio" ou a um *a priori*, isto é, ao endosso de uma crença preexistente; recusa que se veja nele um "fazedor de programa" (*program maker*); ele reivindica um emprego transformado e transformador – diríamos, hoje, desconstrutor – dessas palavras extraídas do Outrora.[36] Ora, o que transforma e desconstrói a significação de tais palavras, senão o Agora assumido de uma experiência singular, absolutamente nova e *originária*, de uma picturalidade que nega tanto o passado figurativo quanto o presente estilístico da arte abstrata, seja ela considerada "purista"? Eis por que Newman, em seu texto, não hesita em friccionar, em "irritar" – um modo de decompor seu uso convencional – a palavra "êxtase" com a palavra "caos", as expressões "transcendência" e "estenografia imaterial" (*nonmaterial stenography*) com a expressão, no mínimo interessante, de "abstrações materialistas" (*materialistic abstractions*).[37] Um modo de se colocar não exatamente como um "mestre das contradições", como dizia Thomas Hess,[38] mas como um mestre da *imagem dialética* no sentido de Walter Benjamin.

É significativo que todos os textos escritos por Newman entre 1945-1949 – durante o período de gestação que assistiu à colocação de sua problemática pictural a mais nova, a mais decisiva, a mais definitiva[39] – manifestam de forma aguda um *pensamento da origem* que nada tem a ver com uma nostalgia do passado, mas que concerne exatamente à colisão fecunda do Agora com um Outrora inesperado, reinventado; que nada tem a ver com uma visada de restauração ou de "renascimento", mas que traz com precisão a problemática de uma modernidade radical.[40] A novidade (a origem-turbilhão) também exige que se repense de maneira radical a própria história da arte, isto é, a relação que um artista *agora* mantém com o *passado* (a origem-fonte). Eis por que Newman se dedica, no texto intitulado "The Plasmic Image" ["A imagem plasmática"], a repensar a arte primitiva sob um modo mais antropológico que estético, que valoriza o "êxtase", o "desejo" e o "terror", em detrimento da própria beleza... A má compreensão ou o mal uso, segundo ele, dessa arte primitiva desviaram, *via* os critérios do ornamental, por exemplo, toda a noção moderna da abstração.[41]

Assim, a novidade (a origem-turbilhão) exige *começar*, não com alguma coisa como a ideia de uma Idade do Ouro – representada aqui pela arte grega –, mas, ao contrário, com sua *destruição*, que ecoa direto e explicitamente o estado do mundo "civilizado", em 1945, momento em que o pintor sente de fato "começar" sua obra.[42] A origem, noção dialética tal qual Newman nos propõe, é, primeiro, a *destruição da origem*, ou pelo menos sua alteração, seu "estranhamento": eis por que o artista de hoje pode se sentir bem mais próximo de um fetiche das Ilhas Marquesas, do qual nada compreende, do que de uma estátua grega que constitui, no entanto, seu passado estético mais intrínseco.[43] A colisão do Agora com este Outrora "decomposto" leva, portanto, logicamente, à decomposição "bárbara" (a palavra é de Newman) das categorias estéticas tradicionais, a partir das quais se pensa de modo abusivo a intemporalidade

de nossos "museus imaginários". E Newman tenta, a título heurístico, algumas discriminações conceituais – "plásmico" contra "plástico", "sublime" contra "beleza"[44] – destinadas, antes de tudo, a desconstruir nossa própria familiaridade com a arte do passado.

Afinal, o que é a origem (a origem-turbilhão) senão a prática dilacerante dessa *ambiguidade crítica* pela qual Benjamin caracterizava implicitamente a noção de imagem dialética? O que significa, então, originar-se no turbilhão de uma prática artística, senão invocar uma certa memória do Outrora para decompor o presente – isto é, o passado imediato, o passado recente, o passado ainda dominante –, recusando firmemente toda nostalgia do *revival*? As interpretações que utilizam espontaneamente categorias temporais da influência ou categorias semióticas da iconografia desviam-se ao querer fazer de Newman um porta-voz ou um continuador da "tradição judaica".[45] É preciso, antes, formular a hipótese de que uma certa *memória crítica* – memória da tradição judaica, entre outras – terá permitido a Newman criar colisões, destruições que ele procurava para *originar* sua prática pictural no presente, segundo ele, esclerosado, da abstração.

Em suma, a crítica do presente – apelo a categorias, tais como "arte primitiva" ou o "sublime" – acompanhava-se de uma crítica de toda nostalgia em que o Agora, o *Now*, era altamente reivindicado. Poderíamos, sem trair Newman, parafrasear seu célebre título de 1948 ("The Sublime is Now" ["O sublime é agora"]), dizendo que, para ele, a *suposição do tempo artístico* acompanha-se dessa proposição dialética e crítica: *a origem é agora*. É no Agora reminiscente que a origem aparece, segundo um anacronismo fundamental que a crítica modernista fora, até então, incapaz de assumir. "A imagem que produzimos impõe sua própria evidência: essa revelação, real e concreta, pode ser compreendida por quem a olha sem os óculos nostálgicos da história."[46]

SUPOSIÇÃO DO LUGAR: "A APARIÇÃO DO LONGÍNQUO"

Ora, essa "revelação" – palavra antiga, palavra ambígua, palavra crítica frente a toda especificidade formalista – Barnett Newman a caracteriza, estritamente, como uma *revelação e uma conversão do espaço*, um modo de transformar radicalmente seu sentido usual e, ao mesmo tempo, de lhe devolver sua especificidade material e fenomenológica, o que chamarei de uma *suposição do lugar*. É num admirável texto escrito em 1949 que Newman fez a primeira descrição dessa experiência. Ela aconteceu em meio às "simples paredes feitas de lama" (*simple walls made of mud*) dos túmulos indígenas de Ohio. O texto intitula-se de maneira sóbria: "Ohio, 1949" – o nome do lugar, a data.[47] Mas é preciso saber que, apesar de sua brevidade, Newman pensou igualmente intitulá-lo "Prólogo por uma nova estética" ["Prologue for a New Aesthetic"], o que diz muito sobre a problemática teórica dessa descrição fenomenológica e individual.

É uma experiência inesperada, perturbadora – e não a decisão programática de algum axioma estético. É a experiência literal de uma *aparição*. Nessa experiência, nesse percurso de Newman, em meio a algumas paredes arcaicas desprovidas de qualquer pretensão ornamental ou estética, é a "evidência da essência do ato artístico, sua perfeita simplicidade" que aparece, de repente, para o pintor americano.[48] Mas para ser aproximada pelas palavras, essa experiência da "simplicidade" exige – ou melhor, revela – a ambiguidade fecunda de um ritmo de duplo regime, de uma *dialética*. Falar desse espaço feito de paredes grosseiras é falar contraditoriamente, é cristalizar pelo menos duas contradições: por um lado, a experiência de um *aqui... e além*; por outro, a experiência de um *visível... e além*. Aqui, não há "nada que possa ser exposto em um museu, nem mesmo fotografado; [é] uma obra de arte que não pode nem mesmo ser vista, deve-se fazer a experiência aqui, no próprio lugar".[49]

O que isso quer dizer? Que o espetáculo *visível* – o espetáculo objetivável e descritível – da paisagem abre-se a alguma coisa que chamarei uma experiência do *visual*; e que o *espaço* – as coordenadas objetiváveis, segundo as quais nós situamos um objeto ou nós mesmos – abre-se a uma experiência do *lugar*.[50] Quando Newman descreve esse "sentimento que aqui é o espaço" (*the feeling that here is the space*), é preciso compreender que o *aqui*, o *aqui* do lugar, trabalha somente para desconstruir as certezas usuais que temos do espaço ao procurarmos, espontaneamente, objetivá-lo. Eis por que a afirmação desse *aqui* vem acompanhada de uma crítica exacerbada ao "alarido a propósito do espaço" (*the clamor of space*) que a história da arte cansou de nos repetir, desde a perspectiva renascentista até o espaço pretensamente "puro" de Mondrian.[51]

A axiomática e a estética do espaço são uma experiência comum objetivada em fato específico da história dos estilos plásticos. A experiência do lugar, tal qual Newman a aborda aqui, é outra coisa: é uma *experiência privada* e não comum, diz ele, um *evento do sujeito* e não um fato mensurável. A conclusão do texto diz o essencial sobre isso, na própria surpresa que ele cria para seu leitor: o que Newman nos diz sobre essa experiência de lugares arcaicos – diante dos quais, exageradamente, as pirâmides egípcias lhe parecerão nada mais que bonitos ornamentos – não seria nada mais do que a "sensação física do tempo" (*the physical sensation of time*).[52] Por que, de repente, referir-se ao tempo? Uma vez passada a surpresa, começamos a compreender do que se trata: Newman, muito provavelmente sem o saber, acaba de nos dar uma primeira definição estritamente benjaminiana da *aura*: "Uma trama singular, estranha, de espaço e de tempo" (*ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit*).[53] Compreenderemos pouco a pouco que quase todas as qualidades fenomenológicas às quais Benjamin se referiu em suas definições da aura encontram-se, não somente no que Newman *enunciava* sobre sua experiência temporal do lugar,

mas, ainda, no que Newman *produziu*, precisamente a partir dos anos – entre a resposta a Greenberg, em 1947, e "Ohio, 1949" – em que sua problemática pictural e teórica seria definitivamente estabelecida.

O que é, então, a aura, mais precisamente, essa "trama singular de espaço e de tempo"? Benjamin responde com uma fórmula que se tornou célebre: é "a aparição única de um longínquo, por mais próxima que ela possa estar".[54] Ora, há, de fato, nessa definição, a *aparição* ou a "revelação" de que nos fala Newman. Há também essa *unicidade*, essa "simplicidade" que Newman experimenta tão intensamente entre os vestígios da arquitetura indígena arcaica. Mas, para melhor compreender a fenomenologia que aí está em jogo, é preciso partir desses textos escritos pelo artista nos anos de 1947-1949 até a experiência visual e pictural da qual eles constituem o testemunho deslocado, posteriormente legível. É preciso, portanto, abordar essa *unicidade* aquém da experiência "atmosférica" da paisagem vivida,[55] ou seja, no procedimento concreto, observável, colocado em jogo pela obra-chave de todo esse período, o quadro *Onement I*, mas também o desenho executado em 1947, que lhe serviu de ponto de partida heurístico.

Toda a produção de Newman, nesse ano de 1947, reduziu-se a dois quadros e a dois desenhos apenas.[56] *Onement I* – de início um desenho não intitulado, mas cujo título lhe veio precisamente da consequência pictural produzida por ele – é um desenho a tinta, de dimensões modestas, mas onde aparece afirmado de forma definitiva o famoso princípio da "faixa" ou *zip*, que caracteriza todo o "grande estilo" ulterior do artista (Figura 24). Esse quadro funciona, a esse título, como primeira "imagem absoluta" de Newman,[57] obtida diretamente, sem modificação nem retificação, de modo imediato e visível, se assim podemos dizer. A experimentação própria ao desenho – que constatamos nas pesquisas gráficas anteriores[58] – encontra aqui algo como seu *momento de abertura* decisivo e definitivo, pois a abertura branca no centro do desenho vem coroar, de modo geral, uma abertura de procedimento que se manifestará, nos quadros, pelo uso de faixas adesivas que *reservam* e *revelam*, ao mesmo tempo, essas faixas de pintura trabalhadas sobre largos fundos neutros.

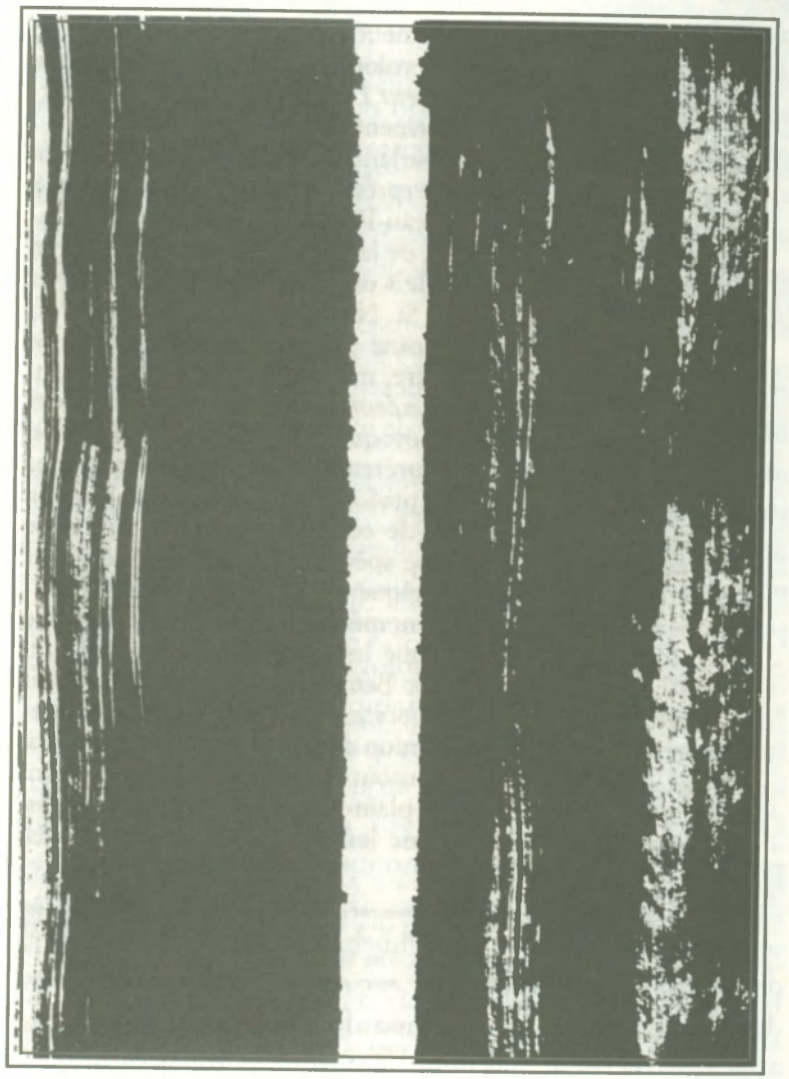


Figura 24 - Barnett Newman, *Sem título* (*Onement I*), 1947. Tinta sobre papel, 27,7 x 18,7 cm. Nova Iorque, Coleção B. H. Friedman. Fotografia D. R.

A abertura de que falo possui, portanto, esse primeiro caráter da aura que Benjamin definia como "aparição única". Ela possui, de fato, essa qualidade de *unicidade* que Newman reivindicou como "início absoluto" de sua obra, gênese produzida "sem programa" preconcebido.[59] A abertura torna-se ainda mais precisa na ideia, expressa por Newman, de que a faixa vertical, longe de dividir o campo visual, o constitui, ao contrário, em unidade indivisível.[60] Por fim, o próprio título *Onement I* sugere bem, por seu estranhamento – esperava-se *uniqueness* ou *oneness*, e não se espera em absoluto ver figurar o número I ao lado de uma palavra que significa, aparentemente, a mesma coisa –, essa condição de *unicidade singular* que Benjamin reconhece em toda imagem aurática.

Uma segunda característica da aura pode ser reconhecida, embora mais sutilmente, no desenho de 1947: trata-se do que Benjamin chamava "aparição de um longínquo". Compreendamos que o longínquo do qual se trata nessa expressão não é, de forma alguma, o objeto "encurtado" que percebemos ao final de uma perspectiva linear. O desenho *Onement I*, com efeito, não objetiva nenhuma espacialidade do distanciamento (nesse ponto, é preciso opor o *distanciamento* espacial ao *longínquo* como propriedade fenomenológica do lugar). Ele subverte até mesmo todos os valores habituais da superposição figura/fundo: assim, o negro não recua atrás de uma forma vertical branca mais do que o branco atrás das duas superfícies negras. *Onement I* não pode, portanto, em nenhum caso, ser interpretado figurativamente como uma porta entreaberta diante de nós, uma vez que as bordas da faixa central "transpiram" ou "sangram" após o procedimento de aderência, em seguida de retirada – até mesmo de extirpação –, da faixa material destinada a reservar o branco do suporte no momento da aplicação da tinta; mas também porque as zonas saturadas de negro, longe de serem uniformemente compactas, revelam a decomposição da brocha, uma perda da aderência que torna visível o próprio gesto e, com ele, o desfiar dos pelos da brocha.

São essas as marcas, os traços voluntários do procedimento aos quais a versão pictural de *Onement I* conduzirá, até uma afirmação decisiva do inacabamento do quadro.[61]

Do ponto de vista fenomenológico, o *longínquo* aurático invocado por Benjamin pode ser interpretado como essa *profundidade* que Erwin Straus e Merleau-Ponty constituíram em paradigma sensorial fundamental da "distância" e do lugar, longe de toda "profundidade espacial" objetivável pela medida ou pelo afastamento perspectivo.[62] Se por um lado, em *Onement I*, Newman rompe definitivamente com toda profundidade objetivável do espaço, por outro, ele restabelece a "sensação física" de uma *profundidade do lugar*. Nesse sentido, Hubert Damisch tinha razão, ao evocar Newman – mas também Pollock –, em recusar a "pretensa rejeição da não menos pretensa convenção da profundidade".[63] Como toda grande pintura americana dessa época, a tentativa de Newman exige uma óptica específica, cuja teoria e descrição fenomenológica ainda estão por fazer.[64]

Em *Onement I*, essa fenomenologia passa, certamente, por uma visão aproximada, considerando as dimensões restritas do desenho.[65] Mas, como diz Benjamin, "por mais próxima que a aparição esteja", é, de fato, um *longínquo* que nela faz repentinamente irrupção. Faz irrupção na *reserva*, no *recuo* construído – e não desenhado, contornado ou situado – por Newman. Nesse sentido, ele nos coloca diante de um tipo de *dialética do lugar*: perto e longe, diante e dentro, tátil e óptico, aparecendo e desaparecendo, aberto e fechado, esvaziado e saturado... E é essa dialética que confere à imagem sua mais fundamental qualidade aurática. É um ritmo incoativo do negro e do branco, uma "sensação física do tempo", que dá à substância imaginante essa *ambiguidade crítica* que Jean Clay, ao falar de Pollock e de Mondrian, chamou tão apropriadamente de "profundidade achatada".[66]

Por que essa ambiguidade do lugar é rítmica, aparecendo e desaparecendo ao mesmo tempo? Porque alguma coisa nela *passa* – infiltra-se, imiscui-se, atravessa e também desfaz toda

certeza do espaço. Essa alguma coisa é, ainda, a *aura*, que deverá ser entendida, de agora em diante, segundo uma terceira característica, que retoma o sentido o mais arcaico e o mais "físico", o mais *material* da palavra *aura*. Esse sentido é o do sopro, do ar que nos envolve como lugar sutil, movente, absoluto, este ar que nos atravessa e que nos faz respirar. Quando Newman, em *Onement I*, revela a reserva do suporte ao desmascarar a faixa como se retirada de uma boca vedada, ele cria menos uma forma espacial do que um *respiradouro*. Quando sua brocha pesada de tinta apoia-se sobre o papel, ao invés de desenhar, ela *expira* sua matéria de pigmentos; quando se levanta levemente do suporte, ela *inspira*, cria um tipo de *volumosidade* sutil – a palavra é de Merleau-Ponty – que produz, em cima do papel, mais uma vez, uma espécie de respiradouro. A aura desse desenho assemelhar-se-ia, então, a uma respiração.[67] E todos os desenhos posteriores de Newman apenas reforçam essa impressão de *superfícies respirantes* que produzem, nos próprios traços gráficos, a sutileza rítmica de uma escansão, não "aérea" no sentido atmosférico do termo, mas *aurática*.[68]

SUPOSIÇÃO DO *SUJET*: "EU SOU O SUJEITO. EU SOU TAMBÉM O VERBO..."

Admitimos que falar nesses termos significa falar em termos *antropomórficos* de um gênero de pintura que, entretanto, se afirma, com toda evidência, como radicalmente *abstrata*. Não é o "homem" que Newman tematiza em *Onement I* – é, de fato, o próprio "lugar" e as condições auráticas de sua dialética visual, de sua fenomenologia.[69] Yve-Alain Bois, em seu texto sobre o pintor, tem razão em insistir sobre um certo antiantropomorfismo de Newman e em relativizar, consequentemente, a influência de Giacometti sobre a gênese do quadro *Onement I*.[70] Pois é precisamente com *Onement I* que a pintura de Newman cessa definitivamente de conter os ideogramas vitalistas e genéticos reconhecíveis nas obras dos anos precedentes, tais como *Gea* (1945) ou *Genetic Moment* (1947). Se *Onement I* oferece esse "momento de gênese" do qual falaram todos os críticos – na esteira do próprio pintor –, em nenhum caso ele se apresenta como a iconografia de um *subject matter* bíblico ou cabalístico, no qual seria preciso reconhecer a "divisão" operada por YHWH entre sombra e luz; ou o castanho-avermelhado do jogo de palavras hebreu sobre Adão-*adamah* (a terra); ou a "unicidade" de Adão e Eva, segundo o *Zohar*; ou, ainda, a do Deus "único" do monoteísmo.[71]

Todas essas leituras que conduzem involuntariamente a arte de Newman em direção à narração, ao símbolo ou à figuração antropomórfica, logo se desviam para essa ideia de *programa* que tanto repugnava ao artista. Elas são somente efeitos posteriores de legibilidade e ressemantização. Yve-Alain Bois tem razão em restituir à arte de Newman sua pura dimensão fenomenológica, sua dimensão visual do *estar-lá* – eu direi: de *estar-no-lugar*.[72] Por conseguinte, é de novo o próprio antropomorfismo que se encontra, nessa operação, dialeticamente implicado e *suposto*: não eliminado (prescrito, desaparecido), mas transformado (reinventado e repensado). Um crítico modernista poderá, sem dúvida, decretar a morte do antropomorfismo na pintura abstrata de Newman, mas é preferível supor que, com seu modo específico de abstração, sua pintura exige que transformemos nosso conceito espontâneo do antropomorfismo, isto é, nossa ideia usual da relação entre "forma" e "humanidade" (transformação que Yve-Alain Bois continua incapaz de imaginar).

Ora, o próprio Newman formulou essa relação problemática percebida por ele como fundamental para toda a sua obra. Relação chamada – em termos filosoficamente muito "modernos", mas artisticamente muito desorientadores – de *sujet*,[73] *subject matter*: "a questão central da pintura é o *sujet*", afirma ele antes de precisar que o "seu *sujet*" é, evidentemente, "antianedótico".[74] Significa isso um retorno ao *subject matter* de Panofsky? Absolutamente. Ao contrário, trata-se de uma decomposição

dialética, uma reformulação crítica na qual vem se impor, num tom quase freudiano, a primazia de uma *posição do sujet* que, nos anos de 1945-1948, Newman começava a abordar através de palavras, tais como *desire, terror, ecstasy* [desejo, terror e êxtase], ou ainda *metaphysical exercise* [exercício metafísico].[75] Newman oferecerá, mais tarde, uma analogia gramatical, e não mais estritamente "expressionista", dessa noção de *sujet*, insistindo sobre as *relações* que ligam o sujeito e o objeto num "exercício" ou experiência temporais, dinâmicos, performativos indicados pela dimensão *verbal* de toda frase:

> Quando eu era criança, estudava francês com um homem, Jean-Baptiste Zacharie, que tinha o costume de ensinar essa língua dizendo: *Eu, eu sou o sujeito; e você, você é o objeto*; *e eis aqui o verbo*, e ele nos dava um tapinha no rosto. A tela vazia é um objeto gramatical, um predicado. Eu sou o sujeito que a pinta. O processo da pintura é o verbo. A pintura terminada é a frase inteira, e é nisso que eu trabalho. [...] Eu sou o sujeito. Eu sou também o verbo quando pinto, mas eu sou também o objeto. Eu sou a frase completa.[76]

Percebe-se bem que, entre essas duas declinações do mesmo motivo, as dimensões objectal e verbal – a *produção* e o *processo* – se fecham sobre a *instância subjetiva* encarnada pelo próprio artista. Newman tenta aqui, como em outros textos, formular o paradoxo de uma "arte abstrata na qual prima o *sujet*".[77] Enquanto arte propriamente "abstrata", afirma o *sujet* (como fez o surrealismo), mas *supõe* tal afirmação sem tematizá-la, sem significá-la, simplesmente dirigindo toda a sua atenção para suas relações efetivas, dinâmicas, até mesmo afetivas, da *matéria* ao suporte, isso que a língua francesa designa tão bem pelo termo *subjétil* [*subjectile*].[78]

A reivindicação feita por Newman de uma efetividade-afetividade em sua prática da abstração obrigou-o, portanto, a modificar duas vezes a noção usual de *subject matter*: na primeira vez, ele rejeitou toda a "tematização" iconográfica da noção em proveito de uma afirmação mais filosófica do *sujet*-artista; na segunda, ele rejeitou toda sua "romantização" narcísica em proveito de uma reflexão sobre a relação processual que une, no ato de pintar, as duas palavras *subject* e *matter*. Definir "gramaticalmente" a pintura significava conceber dialeticamente o trabalho artístico segundo uma relação de três termos, os quais correspondem ao *sujeito* [*sujet*], à *matéria* e ao *subjétil*: espécie de nó borromeano em que cada operação sobre um termo modifica do ponto de vista estrutural a posição dos dois outros. Assim, em *Onement I*, a operação praticada no que concerne ao *subjétil* (a reserva central, a retirada da faixa que a encobre e a "respiração" da brocha no caso do desenho; a interrupção desse mesmo processo no caso da pintura, em que Newman deixou tal qual sua tentativa de colorir sobre a faixa adesiva colocada verticalmente no centro do quadro), essa operação ou *suposição* experimental, transformou a efetividade habitual da *matéria* tal como o pincel normalmente a coloca sobre a tela; ela transformou, da mesma forma, por seu suspense e sua "ambiguidade crítica", a posição habitual do *sujeito* diante de sua obra *in progress*. Poder-se-ia dizer, parafraseando Lacan, que o *zip* de *Onement I* funcionou como um "traço unário" na obra de Newman: daí por diante, ele transformou tudo e literalmente inventou o *sujet* de sua pintura.[79]

Compreende-se, portanto, que a posição subjetiva do pintor, longe de se reduzir a algum abandono *afetivo* – como se imagina com muita frequência a respeito do expressionismo abstrato –, deduz-se de uma escolha *efetiva*, isto é, de uma escolha processual. Reciprocamente, essa relação esclarece a própria noção de escolha processual – tal como se costuma imaginar a respeito do minimalismo, por exemplo – sob o ângulo de uma *posição do sujet*. Não há "negociação" processual sem deslocamento, sem "êxtase" (*rapture*) do *sujet*, da mesma forma que não há "êxtase" do *sujet* sem "negociação" processual e, mesmo, lógica de uma regra heurística de trabalho.[80] Dizer e constatar isso

em *Onement I* é, mais uma vez, falar da aura. É desvendar na "suposição da aura" alguma coisa que a obra de Newman nos ensina, para além daquilo que Benjamin pode dizer sobre isso. O mais belo dom que uma obra aurática como a de Newman pode fazer à noção de aura é o de modificá-la, transformá-la, deslocá-la.

Sabemos que, para Benjamin, a *aura* como "aparição de um longínquo, por mais próxima que seja", opõe-se ao *rastro* definido como "aparição de uma proximidade".[81] Essa oposição condicionava, segundo ele, nossa atitude de espectadores diante do trabalho humano: as imagens auráticas do passado são, com efeito – o exemplo da Verônica o atesta com ênfase –, objetos feitos para que acreditemos que eles não foram, justamente, feitos pela mão do homem.[82] Neles, a aura se *impõe*, como já foi dito, na medida mesma em que o procedimento imaginante permanece secreto, milagroso, fora de alcance. Com *Onement I*, ao contrário – como tantas obras do século 20 –, a aura nasce, *supõe-se*, de uma proximidade do olhar com o rastro processual tão simples quanto fecundo, tão eficaz quanto ambíguo. Nesse tipo de obra, rastro e aura não estão mais separados, no ponto de se poder aí reconhecer uma combinação inédita que chamarei, nesta ocasião, um *rastro aurático*. É a efetividade processual – em que a mão nem sempre intervém diretamente, como nesse gesto de *retirar* a faixa central, em *Onement I* – que produz a "aparição do longínquo" e, por assim dizer, consegue nos *fazer tocar a profundidade*. Nesse contato, é toda nossa relação com o trabalho humano que se encontra implicado, transformado e renovado.

Talvez seja dessa maneira que o artista do século 20 nos ofereça obras que "nos olham", além de toda relação objetiva, além de tudo o que "nós vemos" nelas: uma dupla distância se instaura, na qual nossa proximidade com o trabalho formal, com o subjétil e com a matéria deixa vir essa respiração aurática que nada nos impõe, mas nos coloca diante de uma simples

escolha de *olhar* ou não, de implicar ou não a eficácia visual do sujeito. Talvez seja essa a maneira pela qual a aura "declina" hoje, declina-se e inflete-se ao contato com o sujeito, a matéria e o subjétil. Talvez seja essa a maneira pela qual podemos *supor* a aura diante de um desenho, por mais modesto que seja, de Barnett Newman.

(1996)

NOTAS

1 W. Benjamin, L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée (1936), *Ecrits français*, J.-M. Monnoyer (ed.), Paris, Gallimard, 1991, p. 140-192.

2 Cf., por exemplo, A. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, Harvard University Press, 1981. Trad. C. Hary-Schaeffer, *La transfiguration du banal*. Une philosophie de l'art, Paris, Le Seuil, 1989. R. Krauss, *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge/Londres, The MIT Press, 1985. Trad. J.-P. Criqui, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993.

3 G. W. F. Hegel, *La phénoménologie de l'esprit* (1807), trad. J. Hyppolite, Paris, Aubier-Montaigne, 1941, II, p. 261-262: "As estátuas [gregas] são agora cadáveres cuja alma ammadora fugiu, os hinos são palavras que a fé deixou. As mesas dos deuses estão sem alimentos e a bebida espiritual, os jogos e festas não restituem mais à consciência a sua bem-aventurada unidade dela mesma com a essência." *Idem*, *Esthétique*, trad. S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1979, I, p. 153: "A admiração que temos diante dessas estátuas [...] é impotente para nos fazer ajoelhar."

4 Todos os sentidos do verbo latino *declinare*.

5 Cf. R. Tiedemann, *Études sur la philosophie de Walter Benjamin* (1973), trad. R. Rochlitz. Arles, Actes Sud, 1987, p. 109, 120-123. P. Bürger, Walter Benjamin: contribution à une théorie de la culture contemporaine. *Revue d'Esthetique*, nouvelle serie, n. 1, p. 27, 1981. R. Rochlitz, Walter Benjamin: une dialectique de l'image, *Critique*, XXXIX, p. 287-319, 1983.

6 Cf. C. Perret, *Walter Benjmain sans destin*, Paris, La Différence, 1992, p. 97-99.

7 W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand* (1928), trad. S. Muller, Paris, Flammarion, 1985, p. 43.

8 *Ibidem*, p. 44.

9 *Idem*, Petite histoire de la photographie (1931), trad. M. de Gandillac, *L'homme, le langage et la culture*, Paris, Denoël-Gonthier, 1974, p. 61. *Idem*, *Charles Baudelaire*. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme, R. Tiedemann (ed.) (1969), trad. J. Lacoste, Paris, Payot, 1982, p. 196-199, 232, 239.

[10] Se falo, nesse momento, do ateliê, é porque a *exposição* institucional (galerias, museus) tende com frequência a reproduzir – transformando, certamente – a liturgia intimidante e dogmática dos antigos *ostensórios* de imagens. Aspecto fundamental, mas que necessitaria de uma análise específica.

[11] Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, 1-14, trad. J.-M. Croisille, Paris, Les Belles-Lettres, 1985, p. 36-42 [Cf. *supra*, cap. 1].

[12] "Assunto de uma obra de arte" e "princípio fundamental": duas significações da palavra grega *hypotbèsis*.

[13] *Sujet*: em francês, o substantivo pode significar (1) súdito, (2) assunto, motivo, tema, matéria, bem como (3) sujeito (gramatical), e (4) indivíduo, pessoa. Considerando a polissemia da palavra e suas implicações no texto, optamos por mantê-la no original em francês, uma vez que, de acordo com nosso entendimento, o autor explora justamente as nuanças de sentido do termo, em particular o de "assunto" e "sujeito", como se verá adiante. (N. T.)

[14] E. Panofsky, Iconography and Iconology: an Introduction to the Study of Renaissance Art, *Studies in Iconology*. Humanistic Themes in the Art of Renaissance, New York, Oxford University Press, 1939, p. 3-31. Trad. C. Herbette e B. Teyssèdre, *Essais d'iconologie*. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance, Paris, Gallimard, 1967, p. 13-45.

[15] Cf. G. Didi-Huberman, D'un ressentiment en mal d'esthétique (1993), *L'art contemporain en question*, Paris, Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1994, p. 65-88 (seguido de Post-scriptum: du ressentiment à la Kunstpolitik, *Lignes*, n. 22, p. 21-62, 1994).

[16] Dante, *Divine comédie*, Paradis, XXXI, 103-105: "Qual é aquele que talvez da Croácia/vem para ver a Verônica nossa/que da antiga fome não se sacia...".

[17] W. Benjamin, *Charles Baudelaire*, *op. cit.*, p. 198.

[18] *Ibidem*, p. 200: "Sentir a aura de uma coisa é conferir-lhe o poder de levantar os olhos."

[19] J. Lacan, Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien (1960), *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 793-827.

[20] Cf. G. Didi-Huberman, Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne, *Genèses. Sciences Sociales et Histoire*, n. 24, p. 145-163, 1996.

[21] G. Bataille, Méthode de méditation (1947), *Œuvres complètes*, V, Paris, Gallimard, 1973, p. 201.

[22] Sobre a noção de acontecimento da memória, cf. M. Moscovici, *Il est arrivé quelque chose*. Approches de l'événement psychique, Paris, Ramsay, 1989.

[23] Cf. G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 1962, p. 55: "Não é o ser que retorna, mas o próprio retorno constitui o ser enquanto se afirma no devir e no que passa. Não é o um que retorna, mas o próprio retorno é o um que se afirma no diverso ou no múltiplo. Em outros termos, a identidade no eterno retorno não designa a natureza do que retorna, mas ao contrário o fato de retornar para aquilo que difere."

[24] Cf. Didi-Huberman, *Devant l'image*. Question posée aux fins d'une histoire de l'art, Paris, Minuit, 1990, p. 65-103.

[25] É preciso notar a convergência desse modelo com a elaboração metapsicológica de uma teoria freudiana da memória, como se lê nos escritos de Pierre Fédida, notadamente em seu artigo Passé anachronique et présent réminiscent, *L'Écrit du Temps*, n. 10, p. 23-45, 1986.

[26] W. Benjamin, Sur le concept d'histoire (1940), *Écrits Français*, *op. cit.*, p. 339-356.

[27] Cf. S. Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics*: T. W. Adorno, W. Benjamin, and the Frankfurt Institute, Hassocks (G. B.), The Harvester Press, 1977. Sobre a dialética em Bataille e em Eisenstein, cf. G. Didi-Huberman, *La ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 201-383. Sobre a dialética em Mondrian, cf. Y.-A. Bois, L'iconoclaste, *Piet Mondrian*, Milan, Leonardo Arte, 1994, p. 338-343.

[28] W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, R. Tiedemann (ed.), trad. J. Lacoste, Paris, Le Cerf, 1989, p. 478-479.

[29] Formula comentada por C. Perret, *Walter Benjamin sans destin*, *op. cit.*, p. 112-117.

[30] W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 473-507. Toda essa seção ("N") sobre "a teoria do conhecimento e do progresso" aparece como a mais bela introdução metodológica ao problema da história da arte [Cf. *supra*, cap. 2].

[31] Tentei desenvolver algumas dessas implicações estéticas em *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, particularmente p. 125-152.

[32] Eis aqui uma questão de método essencial que Panofsky formulou claramente desde 1932 – mesmo que tenha esquecido algumas vezes de aplicá-la em suas próprias interpretações. Cf. E. Panofsky, Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, *Logos*, XXI, p. 103-119, 1932. Trad. G. Ballangé, Contribution au problème de la description d'œuvres appartenant aux arts plastiques et à celui de l'interprétation de leur contenu, *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris, Minuit, 1975, p. 251-252: "E mesmo se Durer tivesse declarado expressamente, assim como posteriormente o fizeram outros artistas, qual era o projeto final de sua obra, logo descobriríamos que essa declaração passa ao lado do verdadeiro sentido essencial (*wahren Wesenssinn*) da gravura, e que é ela que, no lugar de nos dar uma interpretação definitiva, teria grande necessidade de tal interpretação."

[33] A propósito de Mondrian, por exemplo, Jean Claude Lebensztejn mostrou-se, recentemente, injusto e bastante ingênuo, ao criticar a interpretação dada por Yve-Alain Bois que abandona o paradigma teosófico com tanta violência quanto

se falássemos da *Trindade*, de Masaccio, desprezando o dogma cristão que fornece seu programa iconográfico (J.-C. Lebensztejn, Compte rendu de l'exposition *Piet Mondrian: 1872-1944* [La Haye/Washington/New York], *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n. 52, p. 139-140, 1995). O argumento é injusto, visto que Yve-Alain Bois não ignora de forma alguma o papel da teosofia na arte de Mondrian, chegando até mesmo a dizer que ela "desempenha o papel de um detonador, e [que] é bastante provável que Mondrian teria permanecido um talentoso paisagista provinciano se não tivesse tido contato com ela" (Y.-A. Bois, L'iconoclaste, art. cit., p. 329). O argumento é, sobretudo, ingênuo (ou, mais simplesmente, de má-fé): ele ignora ou finge ignorar essa evidência de que o engajamento filosófico, até religioso, de um artista do século 20 não pode se comparar a um programa iconográfico do Quattrocento. É a própria noção de *programa* que está aqui em causa – é ela que, evidentemente, a arte abstrata acabará por desconstruir, desconstruindo com ela toda a abordagem iconográfica tradicional.

Jean Claude Lebensztejn toca, sem articular claramente, no cerne do problema que concerne à estrutura lógica e temporal a ser identificada nas relações em jogo – relações *ambíguas*, relações *críticas* entre o idealismo e o compromisso material (o compromisso plástico como tal), entre o discurso das significações reivindicadas e o trabalho formal realmente efetuado. É provável que não se tenha enunciado ainda completamente essa estrutura, ao dizermos que "é a materialidade da própria pintura que garantiu [a Mondrian] a eficácia de sua 'luta contra a matéria'." (*Ibidem*, p. 330. Significativamente, é nesse ponto de sua análise que Yve-Alain Bois se aproxima mais da questão da dialética. Lembremos de uma notável análise desse gênero de subversão dialética feita por J. Clay, para o caso Gauguin, no artigo "Gauguin, Nietzsche, Aurier. Notes sur le renversement matériel du symbolisme", em *L'éclatement de l'impressionisme*, Saint-Germain-en-Laye, Musée Départemental du Prieuré, 1982, p. 19-28 [reeditado, em seguida, em *L'Inactuel*, n. 5, p. 43-62, 1996]).

Também em Ad Reinhardt, como se sabe, não faltam as referências "extáticas", "auráticas" e "religiosas": "Espaço sagrado, separado, sagrado contra profano (...) Ato contemplativo, atenção concentrada contínua, tipo de santidade (...) Transcendente, transpessoal, transfigurativo, transparente (...) Território separado, região pura, atemporal, absoluta (...) A pintura "começou" tornando sagradas as coisas que decorava? (...) Forma fixada pela tradição, mandala, ritual, tanka, Xian, quatro evangelistas (...) Portão, porta, imagem de abertura, possibilidade de transcendência (...) Produto do passado. Aura religiosa (...)" (A. Reinhardt, *Art-As-Art*. The Selected Writings, B. Rose (ed.), New York, The Viking Press, 1975, p. 192-193). Mas, como se sabe também, essas referências fazem sistema com a irreligiosidade absoluta de um artista essencialmente irônico e crítico. Cf. J.-P. Criqui, De *visu* (le regard du critique), *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n. 37, p. 89-91, 1991.

Como então exprimir a necessidade estrutural dessa aparente contradição? Yve-Alain Bois, parece-me, chega *quase* perto – toca com o dedo a questão sem apreendê-la inteiramente, portanto, sem *compreendê-la* realmente – arguindo essa relação frágil, contida, justamente na palavra *quase* (Y.-A. Bois, The Limit of Almost, *Ad Reinhardt*, Los Angeles/New York, The Museum of Contemporary Art-The Museum of Modern Art, 1991, p. 11-33). Entretanto, no *quase* – que os linguistas chamam um "modificador desrealizante", onde a argumentação tende somente a atenuar a informação da palavra a qual se aplica (cf. O. Ducrot, Les modificateurs déréalisants, *Journal of Pragmatics*, XXIV, p. 145-165, 1995) –, a necessidade estrutural fracassa em se exprimir como tal; os termos da relação permanecem sem solução, num estado "menor" e *não crítico*.

Somente a hipótese benjaminiana da imagem dialética consegue, a meu ver, exprimir essa necessidade, essa verdadeira "potência crítica da ambiguidade". Cf sobre esse ponto G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, p. 149-152.

[34] C. Greenberg, Review of Exhibitions of Hedda Sterne and Adolph Gottlieb (1947), *The Collected Essays and Criticism*, J. O'Brian [ed.], Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1986, II, p. 189: "There is something half-baked and revivalist in a familiar American way. But as long as this symbolism serves to stimulate ambitious and serious painting, differences of 'ideology' may be left aside for the time being. The test is in the art, not in the program." O termo *revivalista* refere-se ao surgimento particular das seitas religiosas nos Estados Unidos.

[35] B. Newman, Response to Clement Greenberg (1947), *Selected Writings and Interviews*, J. P. O'Neill (ed.), New York, Knopf, 1990, p. 162: "(...) an unintentional distortion based on a misunderstanding." Agradeço à Editora Macula pelo manuscrito da tradução (no prelo) dos escritos de Newman, de autoria de Jean-Louis Houdebine. Eu a modifico nesta ocasião.

[36] *Ibidem*, p. 162-163.

[37] *Ibidem*, p. 163-164.

[38] T. B. Hess, *Barnett Newman*, New York, The Museum of Modern Art, 1971, p. 15-16. Trad. M.-T. Eudes e A.-M. Lavagne, *Barnett Newman*, Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 1972, p. 7-8.

[39] Sobre esse período pictural de Newman, cf. J. Strick, Enacting Origins, *The Sublime is Now*: The Early Work of Barnett Newman. Paintings and Drawings, 1944-1949, New York, Pace-Wildenstein, 1994, p. 7-31.

[40] Sobre a importância desse motivo da origem nos escritos de Newman, cf. J.-C. Lebensztejn, Homme nouveau, art radical, *Critique*, XLVII, p. 329-335, 1991.

[41] B. Newman, The Plasmic Image (1945), *Selected Writings*, *op. cit.*, p. 138-155. Cf. também The First Man Was an Artist (1947), *Ibidem*, p. 156-160: "O fracasso da pintura abstrata é devido à confusão que existe na compreensão da arte primitiva [bem como] no que concerne à natureza da abstração." (p. 139)

[42] *Idem*, The New Sense of Fate (1947-1948), *Ibidem*, p. 164-169, onde se ligam os motivos da arte arcaica, da tragédia e da destruição de Hiroshima.

[43] *Ibidem*, p. 165.

[44] *Idem*, The Plasmic Image (1945) e The Sublime is Now (1948), *Ibidem*, p. 138-155 e 171-173. Sobre a estética do sublime e Newman, cf. J.-F. Lyotard, *L'inhumain*. Causeries sur le temps, Paris, Galilée, 1988, p. 98-118.

[45] Cf. T. B. Hess, *Barnett Newman*, *op. cit.*, *passim*. B. Richardson, Barnett Newman: Drawing His Way into Painting, *Barnett Newman*. The Complete

Drawings, 1944-1969, Baltimore, The Baltimore Museum of Art, 1979, p. 14: "Ele se viu na posição de (...) reforçar a tradição judaica."

[46] B. Newman, The Sublime is Now (1948), *Selected Writings*, *op. cit.*, p. 173: "The image we produce is the self-evident one of revelation, real and concrete, that can be understood by anyone who will look at it without the nostalgic glasses of history."

[47] *Idem*, Ohio, 1949, *Ibidem*, p. 174-175.

[48] *Ibidem*, p. 174: "Here is the self-evident nature of the artistic act, its utter simplicity."

[49] *Ibidem*, p. 174: "(...) nothing that can be shown in a museum or even photographed; [it is] a work of art that cannot even be seen, so it is something that must be experienced there on the spot."

[50] Utilizo aqui distinções conceituais elaboradas em certo número de trabalhos anteriores.

[51] B. Newman, Ohio, 1949, *Selected Writings*, *op. cit.*, p. 175.

[52] *Ibidem*, p. 175.

[53] W. Benjamin, Petite histoire de la photographie, (1931), trad. M. de Grandillac, *L'homme, le langage et la culture*, *op. cit.*, p. 70.

[54] *Idem*, L'œuvre d'art à l'ère de sa reproduction mécanisée, art. cit., p. 144 (tradução ligeiramente modificada). Comentei essa definição em *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, p. 103-123.

[55] É preciso notar a analogia desse gênero de experiência com as que serão relatadas, mais tarde, por outros artistas americanos, tais como Tony Smith (cf. *Ibidem*, p. 63-84) ou, vinte anos mais tarde, por James Turrell no deserto do Arizona (cf. *Idem*, L'homme qui marchait dans la couleur, *Artstudio*, n. 16, p. 6-17, 1990).

[56] B. Richardson, Barnett Newman: Drawing His Way into Painting, art. cit., p. 17. Sobre a produção gráfica de Newman, em geral, cf. também A. Pacquement, Le parcours des dessins; e B. Rose, Barnett Newman: les œuvres sur papier, *Barnett Newman*. Les dessins, 1944-1969, Paris, Musée Nationale d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, 1980, p. 7-10 e 12-29.

[57] B. Rose, Barnett Newman: les œuvres sur papier, *op. cit.*, p. 26.

[58] Cf. B. Richardson (dir.), *Barnett Newman*. The Complete Drawings, *op. cit.*, n. 3, 19, 30, 34, 44 etc.

[59] Cf. T. B. Hess, *Barnett Newman*, *op. cit.*, p. 55-85 (trad. cit., p. 45-72). H. Rosenberg, *Barnett Newman*, New York, Abrams, 1978, p. 48. J. Strick, Enacting Origins, art. cit., p. 8.

[60] B. Newman, Interview with Emile de Antonio (1970), *Selected Writings*, *op. cit.*, p. 306: "Sinto que minha faixa não divide a minha pintura. Sinto que faz exatamente o oposto. Ela não corta o campo na metade ou em quaisquer partes, mas faz exatamente o oposto: ela une a coisa. Cria uma totalidade (...)"

[61] Sobre essa decisão de não terminar *Onement I*, cf. T. B. Hess, *Barnett Newman*, *op. cit.*, p. 55-56 (trad. cit., p. 46) e, sobretudo, Y.-A. Bois, Perceiving Newman (1988), *Painting as Model*, Cambridge/Londres, The MIT Press, 1990, p. 190-192.

[62] Cf. G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, p. 103-123.

[63] H. Damisch, Stratégies, 1950-1960 (1977), *Fenêtre jaune cadminum, ou les dessous de la peinture*, Paris, Le Seuil, 1984, p. 166. E acrescentava: "[...] como se o efeito de profundidade, em pintura, se deixasse reduzir a um procedimento, uma fórmula arbitrária."

[64] *Ibidem*, p. 165.

[65] Mas, lembremos que, para Newman, o que conta é a *escala*, que não tem nada a ver com as dimensões objetivas da obra. Cf. P. Schneider, *Les dialogues du Louvre* (1969), Paris, Adam Biro, 1991, p. 131 e 149: "O tamanho não é nada; o que conta é a escala" (*The size is nothing; what matters is the scale*).

[66] J. Clay, Pollock, Mondrian, Seurat: la profondeur plate, *L'atelier de Jackson Pollock*, Paris, Macula, 1978 (ed. 1994), p. 15-28.

[67] Nesse ponto, vou ao encontro, por outras vias, do que Pierre Fédida, falando de Cézanne, de Giacometti e de André du Bouchet, magnificamente chamou "o sopro indistinto da imagem". Cf. P. Fédida, *Le site de l'étranger*. La situation psychanalytique, Paris, PUF, 1995, p. 187-220.

Teríamos razões para, nesse sentido, prolongar as análises de Yve-Alain Bois sobre Mondrian (L'iconoclaste, art. cit., p. 313-377) trabalhando sobre a hipótese de que o esbatimento característico dos limites, o trabalho das molduras, a interrupção das tiras, dizem respeito também a essa lógica do ar ou, antes, da aura.

[68] Cf. B. Richardson (dir.), *Barnett Newman*. The Complete Drawings, *op. cit.*, n. 59, 60, 62, 64, 67, 69, 70 etc.

[69] Cf. B. Newman, Frontiers of Space. Interview with Dorothy Gees Seckler (1962), *Selected Writings*, *op. cit.*, p. 251: "No lugar de utilizar os contornos, no lugar de fazer formas ou de ressaltar espaços, meu desenho declara o espaço. No lugar de trabalhar sobre os restos do espaço inteiro, eu trabalho com o espaço inteiro."

[70] Y.-A. Bois, Perceiving Newman, art. cit., p. 195 e 310-311.

[71] Cf. T. B. Hess, *Barnett Newman*, *op. cit.*, p. 55-56 (trad. cit., p. 46). H. Rosenberg, *Barnett Newman*, *op. cit.*, p. 61. Uma outra interpretação consegue a proeza de conciliar o *yihud* messiânico judaico e a *kènôsis* cristã numa alegoria da "não figuratividade". Cf. D. Payot, Tout uniment, *L'art moderne et la question du sacré*, J.-J. Nillès (dir.), Paris, Le Cerf, 1993, p. 163-189.

[72] Cf. Y.-A. Bois, Perceiving Newman, art. cit., p. 193-196 e 203.

[73] Cf. nota 13, neste capítulo.

[74] B. Newman, Frontiers of Space. Interview with Dorothy Gees Seckler (1962), *Selected Writings*, *op. cit.*, p. 250: "The central issue of painting is the subject matter. [...] My subject is antianecdotical."

[75] *Idem*, The Plasmic Image (1945), *Ibidem*, p. 145, e The Sublime is Now (1948), *Ibidem*, p. 171-175 etc.

[76] *Idem*, Interview with Lane Slate (1963), *Ibidem*, p. 251 e XIII (Segundo uma outra versão corrigida pelo próprio Newman): "When I was a young kid studying French, I studied with a man, Jean-Baptiste Zacharie, who used to teach French by saying, '*Moi, je suis le sujet*, I'm the subject; *vous, vous êtes l'objet*, you are the object; *et voici le verbe*', and he'd give you a gentle slap on the face. The empty canvas is a grammatical object – a predicate. I am the subject who paints it. The process of painting is the verb. The finished painting is the entire sentence, and that's what I'm involved in. [...] I'm also the verb as I paint, but I'm also the object. I am the complete sentence."

[77] Segundo expressão justa de J.-C. Lebensztejn, Homme nouveau, art radical, art. cit., p. 327.

[78] Sobre a noção de subjétil, cf. J. Clay, Onguents, fards, pollens, *Bonjour Monsieur Manet*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1983, p. 6-24. G. Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Paris, Minuit, 1985, p. 25-62. J. Derrida, Forcener le subjectile, *Antonin Artaud*. Dessins et portraits, Paris, Gallimard, 1986, p. 55-108.

[79] Fundamental a esse título é a reflexão que se encontra em B. Newman, The Fourteen Stations of the Cross, 1958-1966 (1966), *Selected Writings*, *op. cit.*, p. 189: "À medida que trabalho, o trabalho começa a ter um efeito em mim. Assim como eu afeto a tela, a tela me afeta."

[80] É, em particular, a lição da notável análise do trabalho de Samuel Beckett por Gilles Deleuze. Cf. G. Deleuze, L'épuisé, posfácio a S. Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, trad. É. Fournier, Paris, Minuit, 1992, p. 55-106.

[81] W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 464: "Rastro e aura. O rastro é a aparição de uma proximidade, algo longínquo que possa ser aquilo que foi deixado. A aura é a aparição de um longínquo por mais próximo que esteja aquilo que evoca. Com o rastro, nós nos apoderamos da coisa; com a aura, é ela que se torna dona de nós."

[82] Cf. G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, *op. cit.*, p. 224-247, e, sobretudo, a grande contribuição de H. Belting, *Bild und Kult*. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, Munich, Beck, 1990.

ÍNDICE DE NOMES

A

Adhémar J., 178
Adorno T. W., 166, 171, 175, 178, 293
Agamben G., 142, 168, 172, 173, 175, 177, 179
Agostinho (santo), 26
Albera F., 178
Alberto, o Grande (santo), 22, 25
Alberti L. B., 21, 25, 27
Allemagne H. R. d', 177
Althusser L., 257
Andrea del Castagno, 17
Angelico (Fra), 7, 13, 15-23, 25-27, 38, 40, 57
Anglet K., 170
Ankersmit F., 61
Antonino de Florença (santo), 26
Apeles, 76, 88
Apollinaire G., 198, 256
Aragon L., 236, 262
Arendt H., 53, 67, 68
Ariès P., 65
Aristóteles, 135
Arnovick K., 62
Aron R., 33, 61, 62
Arp H., 9, 227, 232, 235
Assoun P.-L., 229, 263
Atget E., 7, 118, 138
Auerbach E., 42, 58, 64

B

Baacke R.-P., 251, 256
Babelon J., 260
Bachofen J. J., 106, 167
Bacon B. T., 61
Baltrušaitis J., 260
Bann S., 59, 60
Barou J.-P., 252
Barré M., 58
Barthes R., 42, 63
Baschet J., 60, 67
Bataille G., 5, 52, 61, 64, 107, 155, 157, 167, 172, 178, 179, 186, 187, 190, 191, 196, 210, 211, 241, 243, 253, 259, 260, 273, 274, 292, 293
Baudelaire C., 127, 135, 139, 140-143, 157, 170, 174-177, 179, 269, 291, 292

Baxandall M., 20, 23, 58
Bazin G., 166, 252
Beckett S., 298
Bellange J., 253
Belloi L., 173
Belting H., 60, 298
Bender J., 61
Benjamin W., 5, 11, 26, 28, 51, 53, 54, 56, 68, 95, 96, 100, 101-130, 132-143, 145, 146, 149-152, 154-160, 162-179, 186, 190, 195, 197, 203, 205, 206, 210, 218, 230, 236, 237, 241, 243, 255, 256, 258, 264, 267-269, 271-277, 279, 281, 282, 284, 285, 290-293, 295, 296, 298, 325, 326
Benn G., 258
Berenson B., 189
Bergson H., 117, 120
Bertoni M., 176
Binswanger L., 162, 179
Bischof R., 173
Blackmore J. T., 263
Blei F., 184, 251
Bloch E., 53, 54, 67, 134, 145, 175, 178, 198
Bloch M., 35, 36, 39, 40, 41, 61, 62, 63, 100, 117, 125, 132, 175, 179, 243, 244
Blondel C., 48
Blossfeldt K., 8, 151-161, 178
Bode W. von., 185
Bodei R., 174
Bois Y.-A., 286, 287, 293, 294, 297, 298
Bolz N., 171
Bonnefoi C., 58
Bonnet A.-M., 325
Bonola G., 169, 170
Bouchet A. du, 297
Boureau A., 61, 66
Boutry P., 61
Bradley J., 263
Braque G., 184, 187, 189, 204, 210, 212, 216, 223-225, 231, 232, 237, 244, 245, 246, 249, 250, 251, 254, 255, 260, 261-264, 266
Braudel F., 33, 45, 61, 63-65
Braun C., 255
Brecht B., 53
Bredekamp H., 168
Breton A., 210, 258
Brod M., 68
Brodersen M., 168
Brummer J., 198
Buck-Morss S., 173, 179, 293
Bulthaup P., 169
Burckhardt J., 43, 48, 109, 168
Burdach K., 102
Bürger P., 291
Burguière A., 59, 61, 98, 165

C

Carchia G., 173, 176
Carruthers M. J., 58
Cassirer E., 53, 67, 100, 253
Certeau M. de, 49, 62, 63, 66
Cézanne P., 248, 262, 297
Chaplin C., 138
Charcot J.-M., 64, 137, 176
Chartier R., 49, 66
Chastel A., 27, 96
Cicéron, 100
Clair J., 266
Clay J., 27, 58, 285, 294, 297, 298
Clifford J., 252, 258
Coblence F., 62
Cohen H., 95, 100
Cohn D., 178
Copérnico, 172
Coquio C., 102, 111, 166-168
Cosme de Médicis (O Velho), 20, 58
Cosme I de Médicis, 72
Cozens A., 58, 59
Criqui J.-P., 291, 294
Croce B., 33, 61, 102
Croisille J.-M., 97, 98, 292

D

Dalí S., 224, 236, 244
Damisch H., 285, 297
Dante, 128, 272, 292
Danto A., 291
Darwin C., 172
Deleuze G., 31, 60, 64, 67, 292, 298
Dênis, o Areopagita (pseudo-), 22, 25, 26
Derrida J., 59, 62, 236, 264, 298
Desideri F., 169, 171, 176
Diers M., 168
Dilly H., 68
Donatello, 29
Doran P. M., 262
Dosse F., 65
Duboscq J., 177
Dubourdieu A., 98
Duby G., 48, 66
Du Camp M., 170
Duchamp M., 29, 276
Ducrot O., 294
Dufour A., 61, 66,
Dufour-El Maleh M.-C., 166, 263
Dufrenne M., 59
Dumoulin O., 35, 61, 65
Dupont F., 98
Dürer A., 110, 112, 293
Durkheim É., 48
Durruti B. D., 249
Du Toit A., 62
Dvorak M., 55

E

Eiffel G. (torre), 118, 175
Einstein A., 229
Einstein C., 8, 9, 12, 28, 51, 53, 56, 183-218, 220-228, 230-266, 274, 326
Eisenstein S. M., 107, 167, 178, 274, 293
Eisler H., 68
Engels F., 166
Epicuro, 86
Ernst M., 53, 54, 105, 134, 145, 167, 178, 185,198, 228, 230, 263
Escoubas É., 59

F

Fabius Maximus, 90
Fédida P., 67, 175, 257, 293, 297

Febvre L., 34, 37, 41, 47, 48, 61, 65, 66
Ferri S., 98
Fiedler K. [ou C.], 55, 185, 190, 195, 254, 255
Focillon H., 31, 60
Foucault M., 17, 30, 32, 44, 51, 59, 61, 64
Fraisse P., 49
Francis R., 256, 326
Franke-Gremmelspacher I., 266
Freud S., 46, 47, 49, 51, 65, 67, 107, 117, 122, 123, 136, 137, 167, 172, 176, 192, 211, 221, 229, 254, 264
Friedländer M. J., 185
Fromm E., 54
Frontisi-Ducroux F., 67
Fry R., 200, 256
Furet F., 64
Fustel de Coulanges N. D., 47, 124

G

Gagnebin J.-M., 169
Gauguin P., 294
Gell A., 64
Genette G., 64
Ghirlandaio D., 110, 168
Giacometti A., 29, 224, 257, 276, 286, 297
Giacomoni P., 178
Giedion S., 53, 68, 134, 149
Giehlow C., 110
Giorello G., 178
Giotto, 17, 22
Giovanni di San Gimignano, 24
Giroux A., 143, 144, 177
Godelier M., 88, 99
Goebbels J. P., 245
Goethe J. W., 7, 39, 106, 135, 146, 147, 148, 151, 156, 178, 179
Gombrich E. H., 173
Gordon D. E., 257
Gourmont R. de, 178
Grandville, 7, 110, 119, 149, 150, 154, 178
Gras A., 64
Greblo E., 170
Greenberg C., 276, 277, 282, 295
Gregório, o Grande (santo), 25-26
Grieco A., 178,
Grillparzer F., 170
Grinberg M., 61, 165
Gris J., 204, 216, 252, 260, 261
Grohmann W., 253
Guevrekian L., 251
Guillaume II (imperador), 198
Gurvitch G., 64

H

Haeckel E., 178
Halkin L.-E., 63
Haller R., 263
Hantaï S., 29
Hartog F., 62
Haskell F., 59
Hebel J. P., 167
Hegel G. W. F., 85, 120, 130, 174, 175, 225, 268, 274, 291
Heidegger M., 53, 56, 67, 120
Heráclito, 164

Herding K., 252, 258, 265
Hering C., 170
Hess T. B., 277, 295, 296, 297
Hesse H., 198
Hilbert D., 261
Hildebrand A., 206, 257
Hinard F., 98
Hofmannsthal H. von, 68, 110, 111, 168
Hollier D., 259
Homero, 64
Houdebine J.-L., 295
Huizinga J., 48
Husserl E., 53, 67, 120
Hyppolite J., 175, 291

I

Ihrig W., 251, 253
Imbert C., 111, 171, 173, 175
Imbs P., 179
Isager J., 97

J

Jacques de Voragine, 26
James W., 228
Jameson F., 61
Janet P., 49
Janz R.-P., 172
Jauss H. R., 32, 61
Jean Scot Erigène, 24
Jesinghausen-Lauster M., 168
Jex-Blake K., 97
Johns C., 99
Jouanlanne C., 167, 176, 178, 179
Joyce J., 42, 53, 248
Julia de Fontenelle J., 177
Jung C. G., 172, 275
Junod P., 254

K

Kafka F., 15, 53, 113
Kahnweiler D.-H., 187, 188, 218, 242-244, 252-254, 261-263, 265, 266
Kandinsky W., 155, 276
Kant E., 19, 111, 190, 242, 254
Kany R., 165
Kellner H., 61
Kemp W., 167, 168
Kiefer K. H., 251, 265
Klapisch-Zuber C., 59, 98
Klee P., 138, 155
Kleiner B., 173
Klemperer V., 68
Knorr C., 168
Kopp-Schmidt G., 325
Koselleck R., 45, 64
Kracauer S., 53, 68
Kraus K., 53, 68
Krauss R., 179, 257, 291
Krudy E. S., 61
Kubler G., 31, 60
Kultermann U., 68, 166, 252

L

Lacan J., 51, 67, 289, 292
Lacoste J., 67, 166, 171, 174, 175, 178, 179, 255, 291
Lacoste P., 64

Lamblin B., 59
Lamprecht K., 48, 106
Landauer G., 54
Landino C., 20, 21, 23, 25, 26, 58
Laude J., 252, 256-258, 293, 294
Le Bras H., 59
Le Goff J., 47, 49, 50, 59, 60, 62, 63, 65, 66, 165
Le Roy Ladurie E., 65
Lebensztejn J.-C., 58, 293, 294, 295, 298
Lefebvre G., 33, 61
Legendre P., 98, 100
Léger F., 257, 260
Lehmann H.-T., 173, 177
Leibniz W. G., 106
Leiris M., 198, 210, 211, 256, 259
Lénine V., 263
Lenk E., 173
Lepetit B., 63, 65, 67
Lévi-Strauss C., 89, 175, 213
Lichtenstein J., 62, 252
Lindner B., 173, 177
Lipchitz J., 260
Lissarrague F., 67
Loraux N., 38, 46, 49, 59, 61, 62, 63, 65
Loraux P., 59
Lorenzetti P., 17
Lorenzo Monaco, 17
Lotti L., 173
Löwy M., 54, 68, 170
Lubac H. de., 58
Lucrèce, 100
Lukács G., 54
Lyotard J.-F., 295

M

Mach E., 185, 227, 228, 229, 230, 263
Magnasco A., 213
Mairet G., 61
Maitland C., 35
Maldiney H., 59
Mâle É., 111
Malévitch K., 271, 276
Malraux A., 205
Malraux C., 205, 211, 253, 265
Mandrou R., 48, 66
Mannoni L., 176, 177
Mannoni O., 33, 61
Mantegna A., 17
Marin L., 50, 59, 66
Marquardt J., 98
Marrou H.-I., 33, 61
Martínez-Seekamp M., 262
Martini S., 17
Marx K., 62, 120, 124, 166, 178, 275
Masaccio, 294
Masson A., 8, 227, 232, 233, 262, 264, 266
Mattenklott G., 178
Mayer H., 68, 169
Mazzarella E., 170
McCole J., 173
Meffre L., 251-254, 256, 258-263, 265, 266, 326
Merleau-Ponty M., 208, 285, 286
Meyer A. G., 172
Meyerson I., 49, 66
Michaud P.-A., 60, 169, 177
Michel R., 60
Michelangelo, 76
Michelet J., 109
Middleton J. C., 257
Milo D. S., 61, 65
Minkowski H., 261
Miró J., 264, 224, 227, 232
Missac P., 169, 173, 179
Moholy-Nagy L., 152
Mommsen T., 98
Mondrian P., 58, 270, 271, 274, 276, 281, 285, 293, 294, 297
Monnoyer J.-M., 68, 166, 168, 263, 291, 326
Moscovici M., 292
Mosès S., 68, 166, 169, 171, 172, 173, 176
Munslow A., 61
Münster A., 170
Musil R., 53, 229, 263

N

Nadar, 138
Néron, 99
Newman B., 9, 29, 57, 270-272, 276-291, 295-298
Newton I., 229
Niccoli N., 58
Nierendorf K., 178
Nietzsche F., 46, 47, 59, 65, 109, 120, 168, 170, 171, 196, 292, 294
Nora P., 62, 66

O

Oehm H., 260, 263
Opolka U., 170

P

Pabst G. W., 188
Pacquement A., 296
Panofsky E.,18, 19, 55-57, 67, 68, 84, 97, 110, 110-113, 166-169, 240, 252, 270, 287, 292, 293
Pasero N., 169
Patočka J., 59
Paudrat J.-L., 256, 326
Payot D., 62, 67, 166, 167, 173, 174, 175, 252, 263, 291, 297
Pellin P., 177
Penkert S., 251, 253, 265, 266
Perelman C., 33, 61
Perret C., 291, 293, 172, 173
Petitdemange G., 166, 171
Pezzella M., 173
Pfotenhauer H., 171
Piaget J., 48, 49
Picasso P., 8, 9, 187, 204, 216, 217, 224, 225, 237, 244, 245, 257, 262, 265
Picon G., 59
Piero della Francesca, 17
Pisano A., 138
Platão, 26, 111

Plínio, o Velho, 57; Pline l'Ancien, 96-100, 292
Pollock J., 26, 27, 58, 276, 285, 297
Pomian K., 67
Pope-Hennessy J., 57
Pound E., 68
Preziosi D., 60
Price S., 252
Proust F., 26, 53, 57, 64, 117, 139, 171, 172, 174, 267, 269
Proust M., 42, 125, 162
Puech H.-C., 259
Pullega P., 170

R

Rackham H., 98
Ranchetti M., 169
Rancière J., 37, 38, 41, 62, 63
Rang F. C., 102, 104, 166
Ranke L. von, 64
Raphael M., 53, 68
Raulet G., 170
Reichenbach H., 263
Reik T., 123
Reinach A., 96
Reinhardt A., 270, 271, 276, 294
Renoir J., 53, 188
Revel J., 65
Rey A., 177
Ribon M., 59
Richardson B., 295-297
Ricœur P., 63, 64
Riegl A., 32, 55, 105, 115, 185, 211, 221, 264
Riemann B., 261
Rigolot F., 62
Rimbaud A., 188, 244, 253
Ripa C., 18, 57
Roberts J., 60
Rochlitz R., 256, 291, 100, 134, 170, 171, 173, 174, 175
Rodin A., 29
Rose B., 294, 296
Rosenberg H., 296, 297
Rosenstock R., 257
Rosenzweig F., 53, 68, 166
Rouch J., 259
Rowell M., 256
Rubin P. L., 97
Rubin W., 256, 257
Rutigliano E., 170
Ryman R., 58

S

Sagnol M., 170-173
Salvini R., 254-256, 258
Samaran C., 66
Santoro M., 58
Saxl F., 110
Schaeffer J.-M., 254
Schaff A., 63,
Schlosser J. von, 55, 121, 140, 176
Schmidt-Rottluf K., 257
Schmitt J.-C., 60, 67
Schneider P., 297
Schoen E., 105, 167
Schoder R. V., 75, 97
Schoell-Glass C., 168
Scholem G., 53, 68, 111, 166-169, 171, 176
Schönberg A., 68
Scrovegni A. (capela), 22
Segalen M., 98
Seghers A., 68
Seghers H., 8, 213-215, 251, 253, 260, 266
Sellers E., 75, 97
Semper G., 178
Sêneca, 99
Seurat G., 58, 297
Simmel G., 53, 67, 187
Simon G., 169
Smith T., 29, 296
Souriau É., 59
Stadler F., 263
Stadter P. A., 58
Stein G., 228
Steinberg M. P., 166
Sternheim C., 258
Straus E., 285, 208
Strick J., 295, 296
Suétone, 99
Szondi P., 114, 169

T

Thomas Y., 98
Tiedemann R., 100, 134, 166, 171, 175, 255, 291, 293
Tomás de Aquino (santo), 22, 25
Trabut Y., 61, 165
Turner R., 61
Turrell J., 296
Tylor E. B., 120, 142, 177

U

Ullman B., 58

V

Valéry R., 65
Van Eynde L., 178
Van Gogh V., 188, 253
Vasari G., 19, 25, 72-78, 84, 85, 87, 90, 96, 97, 166, 195
Vernant J.-P., 49, 50, 65, 66
Vespasiano, 72
Veyne, P., 45, 61, 63-65
Vitrúvio, 98
Volkelt J., 102
Vollard A., 237
Vovelle M., 65

W

Wallace A. R., 172
Wallon H., 48
Warburg A., 28, 32, 47, 48, 50, 51, 53, 54-56, 97, 103, 105-112, 114, 120, 126, 142, 145, 151, 165, 167-169, 173, 177, 211, 271
Weigel S., 167
Weininger O., 68
Weinrich H., 64
Welch G. R., 178
Wellbery D. E., 61
Werner M., 165
Williams R. W., 258
Winsor W., 177
Wismann H., 168
Witte B., 170
Wohlfarth I., 171, 166, 167
Wölfflin H., 185, 186, 211, 255, 32, 55, 103, 105
Worringer W., 185

Y

Yates F., 58

Z

Zacharie J.-B., 288, 298
Zanasi G., 258
Zonabend F., 98
Zweig S., 68

ÍNDICE DE NOÇÕES

A

ABERTURA [*ouverture*]: A imagem como -, 15, 117, 127-128. - da história, 42, 110-112, 204-205. - da história da arte, 186-196, 204, 208-209, 241-242, 250-251. - do ver, 239. - no quadro, 282-286. Síntese como -, 206. - do objeto, 226. *Ver* Dialética, Limiar, Sintoma.

ABSTRATA [*abstrait*]: Arte -, 267- 291.

A-CAUSALIDADE [*a-causalité*]: - e anacronismo, 226-227. *Ver* Anacronismo, Causalidade, História.

ACELERADO [*accéléré*]: -, câmera lenta e ampliação, 155-156. *Ver* Cinema, Fotografia.

ACONTECIMENTO [*événement*]: 212. *Ver* Sintoma.

A CONTRAPELO [*rebrousse-poil*]: O anacronismo toma a história -, 53, 101-115, 122-124, 132. *Ver* Anacronismo.

ACORDAR [*réveil*]: 142. - sonho, despertar, 124-127, 241, 275. *Ver* Despertar, Imagem dialética, Sonho.

ADIVINHAÇÃO [*divination*]: - visual, 239-240.

AFETIVO [*affectif*]: - e efetivo, 289.

AGLOMERADO [*agrégat*]: - *vs* síntese, 146-147. *Ver* Dialética, Morfologia.

ALTERAÇÃO [*altération*]: 156-158. A aparição como -, 269. *Ver* Aura, Morfologia, Sintoma.

ALUCINAÇÃO [*hallucination*]: A - como característica da forma e do espaço cubistas, 221-225. *Ver* Cubismo, Experiência, Inconsciente da visão, Visão.

AMBIGUIDADE [*ambiguïté*]: - crítica da imagem dialética, 274-276, 279, 285-286. *Ver* Imagem dialética.

Ampliação [*grossissement*]: - e desmontagem do visível, 152-155. -, câmara lenta e acelerado, 155-156. *Ver* Cinema, Fotografia.

Anacronismo (*passim*) [*anachronisme*]: O -, parte maldita da história, 19, 33-38, 41-43, 45-50, 186. O -, parte nativa da história, 43. O -, heurística da história, 25-28, 35-42, 52, 132, 196-210. O - como momento de não-saber, 132. O - interno a toda historicidade, 21, 45-46. O - como descontinuidade na história, 116. O - interno aos objetos figurais, 22-46. O -, modalidade temporal da sobredeterminação, 22, 29. O -, modalidade temporal do sintoma, 45-46, 107. O - como dialética do tempo, 30-31, 43-44, 106, 200-206. - e anacronia, 33. O - toma a história a contrapelo, 53, 101-115, 122-124, 132. A origem como -, 95-96. Toda genealogia é -, 195-196. - e sobrevivência, 121. O - como situação de estranhamento, 202-203. Apenas aquilo que aparece no - tem sentido na história, 203. - e a-causalidade, 226-227. Dialética do -, entre pré-historicidade e modernidade, 230-234. Humor do -, 232-234. - e modernidade, 267-291. Historiadores do -, 50-57. *Ver* História, Sintoma, Tempo.

Animação [*animation*]: - e inanimação, 140. - e animismo, 142, 149. *Ver* Antropologia, Aura.

Anquilose [*ankylose*]: - e energia na forma, 223.

Antecipação [*anticipation*]: A imagem como processo de -, 239-240.

Antropologia [*anthropologie*]: - e história da arte, 208-210. - da semelhança, 71-96. - das imagens, 110, 117, 120-122, 142, 188-189, 190-192, 197-198, 272. - dos brinquedos, 139-143.

Antropomorfismo [*anthropomorphisme*]: Decomposição do -, 213-217. Suposição do -, 286-288. *Ver* Aura, Forma, Sujeito.

Aparição [*apparition*]: 123-131, 212, 267. A - como alteração, 268-269. - do longínquo, 280-286. *Ver* Aura, Distância, Lugar.

A posteriori [*après-coup*]: 109. *Ver* Sobrevivência, Sintoma.

Arcaísmo [*archaïsme*]: Crítica do -, 275-277. *Ver* Arquétipo, Primitivismo.

Arqueologia [*archéologie*]: - material, 117-121, 135-136, 146-147. - psíquica, 117, 121-124, 135-136, 146-147. - crítica das disciplinas históricas, 17-19, 29-31, 44-46, 50-51, 101-102, 105-106, 116-117, 120, 124, 183-187, 194-196, 198-206. *Ver* Fóssil, Escavação, História, Psicanálise, Recalque, Sobrevivência.

Arquétipo [*archétype*]: Crítica do -, 231-232. *Ver* Arcaísmo, Primitivismo.

Arsch: as críticas do -, 191.

Arte [*art*]: A - segundo a história natural pliniana, 73. A - segundo a estética vasariana, 73-74. - *vs* imagem, 71-96. A - como imitação da natureza, 85. A - como malícia, 137-139. A - como jogo, 140. A - como luta, 183-251. A - como vigarice, 246. Julgar a - é recusar-se a afrontá-la, 191-192. Imortalidade ilusória da -, 193-194. - e religião, 197-198. - e aura, 267-291. - abstrata, 267-291. *Ver* Antropologia das imagens, Estética, História da arte.

Assunto/Sujeito [*sujet*]: Cisão do - na forma, 220-225. Suposição do -, 286-291. -, verbo, predicado, 287-288. *Ver* Inconsciente, Sintoma, Verbo.

Astúcia [*ruse*]: - da razão, 130-131. - da imagem, 130-131. *Ver* Infância, Jogo, Malícia.

Ataque [*attaque*]: - histérico, 136-137. *Ver* Sintoma.

Atemporalidade [*atemporalité*]: - *vs* intemporalidade, 104-105.

Atualidade [*actualité*]: 117. *Ver* Modernidade, Presente.

Aura [*aura*]: 101, 121-122, 198, 202-203, 206-209, 221, 226, 267-291. A - como fenômeno originário da imagem, 269-270. - e profundidade, 285-286. - e rastro, 289-291.

Axiomático [*axiomatique*]: - *vs* heurístico, 29, 242, 276, 281.

B

Beleza [*beauté*]: A - como *prôton pseudos* da estética, 191. Crítica da -, 212.

Bifurcação [*bifurcation*]: 115-116. *Ver* Sobredeterminação.

Bretzel: "O tempo se lança como um - na natureza", 164-165. *Ver Strudel*.

C

Caleidoscópio [*kaléidoscope*]: 141, 143-147, 156-165. - como processo, 157-160. - como paradigma, 144-147, 160-165.

Câmara lenta [*ralenti*]: -, acelerado e ampliação, 155. *Ver* Cinema, Fotografia.

Campo [*champ*]: - de forças e - de formas, 218-224.

Causalidade [*causalité*]: Extensiva *vs* intensiva, 104. - dedutiva *vs* turbilhonante, 112-113. Cisão da -, 225-227. Crítica da -, 229-231. *Ver* A-causalidade, Anacronismo, Historicismo, Sobredeterminação, Turbilhão.

Cesura [*césure*]: 129. *Ver* Descontinuidade, Imagem dialética.

Cinema [*cinéma*]: 188. - e fotografia, 141, 155-156. *Ver* Acelerado, Ampliação, Montagem, Câmara lenta.

Cisão [*scission*]: A forma como - do olhar, do pensamento, do sujeito, 220-226. - da causalidade, 226-227. *Ver* Cesura, Corte, Inconsciente, Sintoma.

Coleção [*collection*]: - e conhecimento, 119-120, 151. *Ver* Trapeiro.

Colisão [*collision*]: 127-128, 278-279. *Ver* Relâmpago, Imagem dialética.

Colonialismo [*colonialisme*]: Crítica do -, 201.

Combate [*combat*]: A imagem como -, 183-251. *Ver* Vanguarda, Dialética, Modernidade.

Conhecimento [*connaissance*]: - pela montagem, 131-139, 156, 162-163. - e imaginação, 135-136. - e coleção, 119-120, 151. - e fotografia, 151-160. -, olhar e destruição, 141. *Ver* Experiência, História.

Construção [*construction*]: Regressão, destruição -, 237-238.

Conteúdo [*contenu*]: - *vs* forma, 103.

Contínuo [*continu*]: Fazer explodir o - da história, 113, 116, 130. *Ver* Anacronismo, Descontinuidade, Historicismo.

Corpo [*corps*]: - desmontado e - montado, 136-138. *Ver* Ataque, Histeria, Sintoma.

Corte [*coupure*]: "quadro = -", 225-226. *Ver* Cesura, Cubismo, Cisão, Sintoma.

Crise [*crise*]: 133. - e latência, 107-108, 117-118. *Ver* Ataque, Histeria, Sintoma.

Cristal [*cristal*]: A imagem como - de tempo, 236-237, 274.

Crítica [*critique*]: 135. *Ver* Ambiguidade, Arqueologia, Modernidade.

Cubismo [*cubisme*]: 184, 187-188, 202-205, 209, 216-220, 222-228, 231, 234-240, 243-245. *Ver* Vanguarda, Modernidade.

D

Decadência [*décadence*]: Não há épocas de -, 115.

Declínio [*déclin*]: - *vs* morte ou desaparecimento, 267-274. *Ver* Aura, Morte.

Decomposição [*décomposition*]: - do antropomorfismo, 213-216. *Ver* Abstrato, Cubismo.

Deformação [*déformation*]: A forma como -, 213-214. *Ver* Metamorfose, Morfogênese.

Dejeto [*déchet*]: 119. *Ver* Resto.

Desaparição [*disparition*]: - e passado, 127-128. - ou declínio, 267-272. *Ver* Aura, Morte, Sobrevivência.

Descontinuidade [*discontinuité*]: 116, 130-132, 157-158. *Ver* Anacronismo, Cesura, Desmontagem, Imagem dialética, Mônada, Origem.

Desejo [*désir*]: 130. - e olhar, 272. *Ver* Aura, Imagem dialética, Inconsciente.

Desespero [*désespoir*]: - do historiador, 113-114, 245-246.

Desmontagem [*démontage*]: 131-132. Dialética da - e da montagem, 139-165. - do tempo, 112. - da história e aparecimento da imagem, 123-131. - do corpo no sintoma, 137-139. *Ver* Cinema, Montagem, Remontagem, Sintoma.

Despertar [*éveil*]: -, sonho, acordar, 124-127, 241, 275. *Ver* Imagem dialética, Inconsciente.

Desrazão [*déraison*]: Na história, 134-135. *Ver* Malícia, Razão, Astúcia.

Destruição [*destruction*]: -, olhar e conhecimento, 141. A forma como -, "assassinato das outras versões", 212-227, 237-238. Regressão, -, construção, 237-238. *Ver* Morfogênese, Morte.

Detalhe [*détail*]: 107, 145. *Ver* Micrologia, Resto, Singularidade, Sintoma.

Dialética [*dialectique*]: 30-31, 43-44, 106, 114-117, 121-122, 124-131, 195, 205. - em repouso, 128-129, 131, 142. - do brinquedinho, 139-143. - do turbilhão e da estrutura, 139-165. - não hegeliana, 194, 274. - do anacronismo, 200-206. - do visível e do visual, 280-281. - do aqui e do além, 280-285. Imagem -, 106, 124-131, 135, 146, 163, 197, 204-205, 210, 230, 236-237, 241, 273-275, 278-279.

Dignidade [*dignité*]: - genealógica da imagem, 74, 85.

Disseminação [*dissémination*]: 130-131. - e matéria, 144-147. *Ver* Sobredeterminação, Turbilhão.

Distância [*distance*]: 27-28, 200, 225, 267. Aparecimento da -, 280-286. *Ver* Aura, Espaço, Frontalidade, Lugar.

Documento [*document*]: 132-134. *Ver* História, Singularidade, Resto.

Duplicação [*duplication*]: - *vs* imitação, 81. *Ver* Impressão.

E

Efetivo [*effectif*]: - e afetivo, 289.

Energia [*énergie*]: - e anquilose na forma, 223. *Ver* Força, Morfologia, Oscilação.

Energúmeno [*énergumène*]: Pensamento -, 50-57, 107, 113-123, 131-135, 183-196, 210-211. *Ver* Anacronismo, Ruptura epistemológica.

Enxerto [*greffe*]: 92-95.

Epistemologia [*épistémologie*]: A - como instrumento crítico da estética, 227-230.

Época [*époque*]: 115-116. Não há - de decadência, 115-116. *Ver* História.

Escavação [*fouille*]: 122-123. *Ver* Arqueologia, Fóssil, Sobrevivência.

Escrita [*écriture*]: Engajamento do historiador quanto à -, 187-188, 246-249.

Escultura [*sculpture*]: - africana, 197-210. *Ver* Cubismo, Primitivismo.

Espaço [*espace*]: Experiência do -, 204-208, 210-240, 280-286. Realismo do -, 204. - como condição *vs* - como problema, 224. - alucinatório, 224-226. - *vs* lugar, 281. *Ver* Cubismo, Experiência, Lugar, Escultura.

Especificidade [*spécificité*]: 270-271. *Ver* História da arte.

Espera [*attente*]: - e olhar, 267. *Ver* Desejo, Olhar, Tempo.

Esperança [*espoir*]: - no passado, 113-115. *Ver* Desejo, Memória, Sobrevivência.

Espessura [*épaisseur*]: - temporal, 123-124. *Ver* Arqueologia, Impureza, Resto, Sobrevivência.

Espiritualidade [*spiritualité*]: Arte abstrata e -, 273. *Ver* Idealismo, Metafísica.

Esquecimento [*oubli*]: 273. *Ver* Memória, Recalque.

Estética(o) [*esthétique*]: Engajamento - do historiador de arte, 187-189, 198-200. Crítica da -, 102, 186, 190-196, 198-200, 207-208, 222, 226-230. A - escamoteia a morte, 193-194. *Ver* Kantismo, Filosofia.

Estilo [*style*]: - e método, 133-134, 184-185, 189.

Estranhamento [*étrangeté*]: Situação de - e situação anacrônica, 202-203. *Ver* Aura, Experiência.

Estrutura [*structure*]: - e turbilhão, 131-132, 135-136, 139-165. *Ver* Morfogênese, Morfologia.

Etnografia [*ethnographie*]: Crítica da - funcionalista, 200-201, 203-204, 206-208. *Ver* Antropologia das imagens, Etnologia.

Etnologia [*ethnologie*]: - da arte, 192-193. *Ver* Antropologia das imagens, Etnografia.

Eu [*moi*]: O - como conceito pequeno-burguês, 195, 250-251. "O - não tem salvação", 229. *Ver* Inconsciente, Sujeito.

Eucronismo [*euchronisme*]: 19-22, 25-26, 42. *Ver* Anacronismo.

Evolução [*évolution*]: Crítica do conceito de -, 193-195, 201-202. *Ver* História, Positivismo.

Exigência [*exigence*]: - do impossível, 101-113, 186-196, 241-251. - dialética, 205-206.

Experiência [*expérience*]: 191-192. A - como queda, 162-163. Estrutura caleidoscópica da -, 161-163. - da forma, 206-208. - visual, 207-210. -, forma e símbolo, 207-208. - do espaço, 204, 206-208, 280-286. - do espaço e - interior, 210-240. A - como transformação das sensações espaciais e temporais, 248-249. - aurática e modernidade, 267-291.

F

Fechamento [*clôture*]: - disciplinar da história da arte, 110-113, 186-187, 270-271.

Fenômeno [*phénomène*]: A imagem como - originário, 127-131. *Ver* Relâmpago, Imagem, Sintoma.

Ferramenta mental [*outillage mental*]: 23, 48. *Ver* Positivismo.

Fetichismo [*fétichisme*]: 149, 152-155. *Ver* Psicanálise.

Figurabilidade [*figurabilité*]: 16-17, 22, 26. *Ver* Sintoma.

Filologia [*philologie*]: 132-133.

Filosofia [*philosophie*]: - e história, 46-47, 52-53, 120. - e história da arte (*passim*), 227-230. - espontânea dos sábios, 201. *Ver* Arqueologia crítica, Estética, Idealismo, Kantismo, Materialismo.

Flip-book: 157-158. *Ver* Folhear.

Folhear [*feuilletage*]: 155-157. *Ver* Remontagem.

Fonte [*source*]: A origem como -, 38, 71-72, 76-78, 95, 268-269, 278. *Ver* Origem, Turbilhão.

Força [*force*]: A forma como - e movimento, 218-221. - de insurreição da imagem, 220-221. Conflito de -s na forma, 22-223. -s sexuais operando na imagem, 222. A imagem como campo de -s, 212-221. *Ver* Dialética, Morfogênese.

Forma [*forme*]: - *vs* conteúdo, 103. - *vs* matéria, 103. - *vs* Gestalt, 216. A - originária, 149-165. Conflito da - contra a -, 189-190. Experiência da -, 206-208. -, experiência e símbolo, 207-208. A - como violência operatória, decomposição, "acentuação traumática", "assassinato das outras versões", 212-227, 237-238. A - como deformação, 213-214. A - como força e movimento, 218-221. A - como conflito de forças, 222-223. A - como cisão do olhar, do pensamento, do sujeito, 220-226. A - como potência de sobredeterminação, 226-227. A - como sintoma, 136-137. *Ver* Formalismo, Morfogênese, Morfologia.

Formalismo [*formalisme*]: 185, 191. - *vs* iconologia,103. - aberto, 206-208. - no sentido não greenberguiano, 212. *Ver* Forma, Iconologia.

Fóssil [*fossile*]: 128-130. *Ver* Arqueologia, Escavação, Sobrevivência.

Fotografia [*photographie*]: - e cinema, 141, 155-156. - e conhecimento, 151-160. *Ver* Caleidoscópio, Telescópio.

Frontalidade [*frontalité*]: 117, 208. - e temporalidade, 15-28. *Ver* Olhar, Painel, Limiar.

Fulguração [*fulguration*]: 127, 184. *Ver* Imagem dialética.

Futuro [*futur*]: A imagem como - em potência, 240.

G

Genealogia [*généalogie*]: 193-194. - da semelhança, 71-96. - *vs* teleologia, 77. - dos objetos, 120-121. A - como dialética dos engendramentos e das desconstruções, 195. Toda - é anacrônica, 195-196. A - como dialética da origem e da novidade, 196-210.

Gênero [*genre*]: Artístico *vs* - jurídico, 79-81. *Ver* Arte, Imagem.

Geométrico [*géométrique*]: - e orgânico, 208.

Gestalt: - *vs* forma, 216.

Grotesque [*grotesco*]: 93. *Ver* Permutação.

H

Heurístico [*heuristique*]: - *vs* axiomático, 29, 242, 276, 281. - do anacronismo, 25-27. - do desenho, 282-286. *Ver* Experiência.

Histeria [*hystérie*]: 136-137. *Ver* Ataque, Sintoma.

História [*histoire*] (*passim*): - e filosofia, 46-47, 52-53, 120. - e psicologia, 47-50. - e psicanálise, 46-51, 123-125, 134. - e história da arte, 31-32. A - não é exatamente a "ciência do passado", 35-41. A - como construção poética, 42. - e tempo, 30-31, 33. - *vs* memória, 25-26, 41, 271, 273-274. - *vs* origem, 71-96, 197. A - em movimento, 113-115. Não há - sem teoria da memória, 116-117. A - se desmonta quando a imagem sobrevém, 123-131. A - como interpretação dos sonhos, 134-135. A - emerge desde o presente, 202-203. *Ver* Anacronismo, Causalidade, Memória, Tempo.

História da arte [*histoire de l'art*] (*passim*): - e antropologia, 209-210. - e história, 31-32. - e história natural, 72-95. - e filosofia (*passim*), 227-230. - e catástrofe histórica, 54-57, 185-187, 241-251. - e teleologia, 76. A -,"crônica servil dos campeões", 195. A - nunca começa, sempre recomeça, 71-74, 101-113, 196-198. A - não existe, 102-113. A - trata de relações tanto quanto de objetos, 71. - *vs* antropologia da semelhança, 84. Psicologia anedótica em -, 195. Fechamento disciplinar da -, 110-113, 186-187, 270-271. Abertura da -, 186-196, 204, 208-209, 241-242, 250-251. A - em busca de novos modelos de tempo, 104-106, 185-187. A - é uma história de profecias, 108-109, 239-240.

Só tem sentido na - o que aparece no anacronismo, 203. A - como luta, 183-196. A - como exigência do impossível, 101-113, 186-196, 241-251. A - esquecida de seus próprios momentos originários, 183-187. A - "a marteladas", 184, 203. - e não-saber, 241. *Ver* Arqueologia crítica, Iconografia, Iconologia, Imagem.

Historiador [*historien*]: O - como personagem anacrônico, 54, 106-107, 183-196. O - como filólogo, 133. O - como colecionador, 119, 245-246. O - como trapeiro, 117-124, 145. O - inadmissível, 183-187. O - face à catástrofe histórica, 54-57, 112-113, 241-251. Engajamento estético do - de arte, 187-189, 198-200. Engajamento do - quanto à escrita, 187-188, 246-249. Engajamento político do -, 122-123, 241-251. Desespero do -, 113-114, 245-246.

Historicismo [*historiscisme*]: Crítica do -, 113, 116-117, 124. *Ver* Arqueologia crítica, Positivismo.

Humanismo [*humanisme*]: Crítica do -, 219. *Ver* Renascimento.

Humor [*humour*]: - do anacronismo, 232-234.

I

Iconografia [*iconographie*]: Crítica da -, 270- 272, 276-277, 286-289.

Iconologia [*iconologie*]: - triunfante, 185. Crítica da -, 18, 111-113, 270-272. - *vs* formalismo, 103. - do intervalo, 126. *Ver* História da arte, Símbolo.

Idealismo [*idéalisme*]: Crítica do -, 75-76, 102, 120, 191-193, 210, 271-272, 275-278. *Ver* Materialismo, Metafísica, Espiritualidade.

Imagem [*image*] (*passim*): - no sentido romano, jurídico e ritual (*imago*), 71-96. - e retrato, 71-96. Dignidade genealógica da -, 75-95. - *vs* arte, 71-96. A - como abertura, 15, 117, 127-128. A - como centro nevrálgico da historicidade, 51, 106, 129-130. A - como função temporal impura, 16, 28, 30-31. A - como malícia na história, 101-165. A - como fenômeno originário da apresentação e da história, 127-131. A - entre tempo e história, 30. A - como fonte de pecado e como fonte de conhecimento, 136. A - sobrevém: a história se desmonta, 123-131. - dialética, 106, 124-131, 135, 146, 163, 197, 204-205, 210, 230, 236-237, 241, 273-275, 278-279. - intermitente, 128-129, 132, 134, 155-156, 162. A - como sintoma, 136-137, 210-240. A - como inventário das percepções, 151. A - como campo de forças, 212-224. A - como cristal de tempo, 236-237, 274. A - como processo de antecipação e futuro potencial, 239-240. A - como passagem e destino, 241. A - como aura, 267-291. Ambiguidade crítica da -, 274-276, 279. Sopro e respiração da -, 286. *Ver* Arte, Experiência, Sintoma.

Imaginação [*imagination*]: - e conhecimento, 135-136. - e montagem, 135-136.

Imitação [*imitation*]: - *vs* duplicação, 81. - como filiação, 91-92. Crítica da -, 218-219, 221, 238. *Ver* Arte, Duplicação, Impressão.

Imemorial [*immémorial*]: 141. *Ver* Memória, Sobrevivência.

Imortalidade [*immortalité*]: - ilusória da arte, 193-194. *Ver* Estética, Idealismo, Metafísica.

Imposição [*imposition*]: - *vs* suposição, 267-270. *Ver* Aura.

Impossível [*impossible*]: A história da arte como exigência do -, 101-113, 186-196, 241-251.

Impressão [*empreinte*]: - como processo, 79-81. - como paradigma, 94-95. *Ver* Duplicação, Genealogia, Imagem.

Impureza [*impureté*]: 120-121, 123-124. *Ver* Arqueologia, Sobredeterminação, Resto, Sobrevivência, Sintoma.

Inacabamento [*inachèvement*]: 242-251, 269. *Ver* Exigência, Impossível.

Inatualidade [*inactualité*]: 183-251. *Ver* Anacronismo, Modernidade.

Inconsciente [*inconscient*]: - do tempo, 44, 117, 123-124, 130-131. - da visão, 146-149, 220-226. - e montagem, 133-134. O - como objeto da história, 134-135. *Ver* Psicanálise, Sintoma.

Infância [*enfance*]: 99-100, 119-120, 123-124, 139-165. *Ver* Bretzel, Jogo, Caleidoscópio, *Strudel*, Telescopagem.

Inquietude [*inquiétude*]: O espaço como -, 223-224. *Ver* Experiência, Lugar.

Insurreição [*insurrection*]: 195. Força da - da imagem, 220.

Intemporalidade [*intemporalité*]: 103, 193-194, 228, 273. - *vs* atemporalidade, 104-105.

Intermitência [*saccade*]: - como fenômeno originário, 128-132, 135-137, 142. - e montagem, 133-134, 155-158. *Ver* Morfogênese, Salto, Turbilhão.

Intervalo [*intervalle*]: Iconologia do -, 126.

Isolamento [*isolation*]: - da arte pela estética, 191-193.

J

Jogo [*jeu*], brinquedo [*jouet*], brinquedinho [*joujou*]: 113-114, 119-121, 139-165. - como fenômeno originário da arte, 140-141. - e sintoma, 156-157. *Ver* Infância, Caleidoscópio, Malícia, Telescópio.

K

Kantismo [*kantisme*]: Crítica do -, 190-191, 222-223, 242. *Ver* Estética, Filosofia.

Kulturgeschichte: 105-106.

Kulturwissenschaft: 105-106.

Kunstwissenschaft: 195.

L

Latência [*latence*]: 133-134. - e crise, 107-108, 117-118. *Ver* Inconsciente, Sobrevivência, Sintoma.

Legibilidade [*lisibilité*]: 133-134, 183.

Lembrança [*souvenir*]: - *vs* memória, 124.

Limiar [*seuil*]: 118, 126-127. *Ver* Frontalidade, Abertura, Olhar, Sonho, Despertar.

Longínquo [*lointain*]: Aparição do -, 280-286. *Ver* Aura, Distância, Espaço, Lugar.

Lugar [*lieu*]: 280-286. - *vs* espaço, 281. O - como "sensação física do tempo", 281. *Ver* Aura, Distância, Espaço, Experiência.

Luxuria: - *vs dignitas*, 85-88, 92-95.

M

Magia [*magie*]: 138, 192. *Ver* Malícia.

Mal-estar [*malaise*]: - na representação, 136. *Ver* Experiência, Malícia, Sintoma.

Malícia [*malice*]: A imagem como -, 101-165. *Ver* Astúcia.

Mancha [*tache*]: 15-28, 85-86, 214. *Ver* Matéria, Pintura.

Matéria [*matière*]: 75-76, 80-81, 157, 276, 288-289. - *vs* forma, 103. O tempo na - das coisas, 120-121. - e disseminação, 144-147. *Ver* Materialismo.

Materialismo [*matérialisme*]: 75-76, 119, 277. - histórico, 120. *Ver* Filosofia.

Matriz [*matrice*]: A imagem como -, 71-96. *Ver* Impressão, Genealogia.

Melancolia [*mélancolie*]: 110-111.

Memória [*mémoire*]: Artes da -, 25. - *vs* história, 25-26, 41, 271, 273-274. Não há história sem teoria da -, 116-117. Trabalho da -, 114, 116-126. - e montagem, 25-26, 39-41. - involuntária, 26, 125, 130, 162, 267. - *vs* lembrança, 124. - inconsciente, 122-123, 130-131. - crítica, 279. *Ver* Inconsciente, Presente, Sobrevivência, Tempo.

Metafísica [*métaphysique*]: Crítica da -, 191, 193-194, 218-219, 226. *Ver* Idealismo.

Metamorfose [*métamorphose*]: 146-165, 238. - intermitente, 155-158. *Ver* Caleidoscópio, Morfogênese.

Metapsicologia [*métapsychologie*]: 221. *Ver* Psicanálise.

Método [*méthode*]: - e estilo, 133-134, 184-185, 189.

Micrologia [*micrologie*]: 120. *Ver* Detalhe, Impureza, Resto.

Microscópio [*microscope*]: 155. *Ver* Ampliação, Fotografia.

Modernidade [*modernité*]: 181-291. - no sentido vasariano, 72, 76-77. - no sentido greenberguiano, 276-277. - e sobrevivência, 142. - como estrutura caleidoscópica, 160-162. Dialética da origem e da -, 196-210, 230-234. A - crítica da -, 230.

Mônada [*monade*]: 103-104, 131-132. *Ver* Descontinuidade, Singularidade.

Monografia [*monographie*]: Crítica da - em história da arte, 195. *Ver* Eu.

Montagem [*montage*]: Dialética da - e da desmontagem, 139-165. - visual e temporal, 138. - de tempos heterogêneos, 23-24, 29, 112. A história como -, 36, 38-42, 52, 107. - e memória, 25-26, 39-41. - literária, 132-134. Conhecimento pela -, 131-139, 156, 162-163. - e movimento, 134, 137-138. - e imaginação, 135-136. - e inconsciente, 133-134. *Ver* Cinema, Desmontagem, Remontagem, Sintoma.

Morfogênese [*morphogenèse*]: 146-165. - intermitente, 155-158.

Morfologia [*morphologie*]: 146-165.

Morte [*mort*]: - da arte, da semelhança, 75-79. A - escamoteada na estética, 193-194. - *vs* declínio, 267-274. *Ver* Sobrevivência.

Movimento [*mouvement*]: Saber histórico em -, 114-115. Passado histórico em -, 115. - e montagem, 134, 137-138. A forma como força e -, 218-221. *Ver* Animação, Cinema, Forma.

N

Nachleben: *Ver* Sobrevivência.

Não-saber [*non-savoir*]: O anacronismo como momento de -, 132. História da arte e -, 241.

Nostalgia [*nostalgie*]: Crítica da -, 273-279. *Ver* Arcaísmo, Modernidade, Ressentimento.

Novidade [*nouveauté*]: 111-112, 197, 202-204, 277-279. - e sobrevivência, 241. *Ver* Modernidade, Origem.

O

Olhar [*regard*]: - e frontalidade, 15-28. - e temporalidade, 15-16. - e espera, 267. - e desejo, 272. -, conhecimento e destruição, 141. - e distância, 267-272, 280-286, 290-291. *Ver* Aura, Experiência, Visão.

Onement: *Ver* Unicidade.

Ótico [*optique*]: O cubismo para além de sua definição -, 187-188. *Ver* Olhar, Visibilidade, Visão.

Orgânico [*organique*]: - e geométrico, 208.

Origem [*origine*]: A - como fonte, 38, 71-72, 76-78, 95, 268-269, 278. A - como lei, 76-78. A - como turbilhão, sintoma e anacronismo, 95-96, 111-112, 131-132, 141-142, 156, 165, 273-275, 278. A - como salto, 129-130, 132, 156, 194. A - como novidade, 202-204. - *vs* história, 71-96, 197. - e repetição, 109. A - como fenômeno originário, 127-131. Formas de -, 149-165. Dialética da - e da modernidade, 196-210, 230-234. Perda ou suposição da -, 267-274. "A -, é agora", 273-279. *Ver* Anacronismo, Genealogia, Tempo.

Ornamento [*ornement*]: 152-155.

Oscilação [*oscillation*]: - da energia e da anquilose na forma, 223.

Outrora [*autrefois*]: 120. - em movimento, 114-115. *Ver* Imagem dialética, Passado, Sobrevivência.

Ovelha negra [*bête noire*]: 136. *Ver* Anacronismo, Malícia, Mal-estar, Sintoma.

P

Painel [*pan*]: 15-28. *Ver* Frontalidade, Olhar, Visão.

Passado [*passé*]: - e presente, 105. - em movimento, 115. O - não é fato objetivo, mas fato de memória, 116, 124. - e desaparição, 127-128. *Ver* Outrora, História, Memória, Sobrevivência.

Pensamento [*pensée*]: - visual, 246-248. *Ver* Olhar, Visão.

Percepção [*perception*]: Visão *vs* -, 238-240.

Perempção [*péremption*]: 273. *Ver* Destruição, Morte.

Permutação [*permutation*]: - *vs* transmissão, 84-95. *Ver* Arte, Genealogia, Enxerto.

Pintura [*peinture*]: - antes de todo quadro, 80-81. - abstrata, 267-291. - cubista, 184, 187-188, 202-205, 209, 216-220, 222-228, 231, 234-240, 243-245. Materialidade da -, 276, 288-289. *Ver* Quadro.

Plasticidade [*plasticité*]: 23, 197. *Ver* Morfogênese, Escultura.

Poeira [*poussière*]: 145-147. *Ver* Disseminação, Matéria, Resto.

Porosidade temporal [*porosité temporelle*]: 112. *Ver* Sobrevivência.

Positivismo [*positivisme*]: Crítica do -, 106, 116, 120, 184, 186-187, 194, 201, 206, 210, 226, 238. Crise do -, 229. *Ver* Arqueologia crítica, Historicismo.

Pós-modernismo [*postmodernisme*]: 230, 269. *Ver* Modernidade.

Precursor [*précurseur*]: 115, 184, 239-240. *Ver* Anacronismo, Espera, História, Tempo.

Predicado [*prédicat*]: - sujeito, verbo, 287-289.

Pré-história [*préhistoire*]: 121-122. Dialética da - e da modernidade, 196-210, 230-234. *Ver* Origem.

Presente [*présent*]: - e passado, 105. - reminiscente, 16, 115-117. O - condiciona a emergência de toda historicidade, 202. *Ver* Experiência, Origem, Modernidade, Novidade.

Prestidigitação [*prestidigitation*]: 138. *Ver* Infância, Jogo, Malícia.

Primitivismo [*primitivisme*]: Crítica do -, 197-210, 231-232, 275-277. *Ver* Arcaísmo.

Profecia [*prophétie*]: a história da arte e uma história de -, 108-109, 239-240.

Profundidade [*profondeur*]: - e aura, 285-286. Tocar a -, 290. *Ver* Aura, Espaço, Experiência, Lugar.

Programa [*programme*]: - iconográfico, 270-272, 276-277, 286-289.

Progresso [*progrès*]: Crítica do -, 104-105, 115-116. *Ver* Historicismo, Teleologia.

Psicanálise [*psychanalyse*]: - e história, 46-51, 123-125, 134. - e história da arte, 188-189, 220-225, 234-236. *Ver* Desejo, Sonho, Inconsciente, Sintoma.

Psicologia [*psychologie*]: - histórica, 47-50, 109. A - anedótica na história da arte, 195.

Q

Quadro [*tableau*]: A pintura antes de todo -, 80-81. "- = corte", 225-226. Abertura, recuo, reserva no -, 282-286. *Ver* Abstrato, Cubismo, Pintura, Subjétil.

Quebra-cabeça [*casse-tête*]: 143, 163-165. *Ver* Caleidoscópio.

Queda [*chute*]: A experiência como -, 162-163. *Ver* Experiência, Sintoma.

R

Rastro [*trace*]: 117. - e aura, 289-291. *Ver* Arqueologia, Fóssil, Escavação, Resto, Sobrevivência.

Razão [*raison*]: - na história, 130-131. *Ver* Filosofia, Astúcia.

Realismo [*réalisme*]: - do espaço, 204. *Ver* Espaço, Imitação, Lugar.

Rebus [*rébus*]: 107, 119. *Ver* Inconsciente, Psicanálise.

Recalque [*refoulement*]: 191-192. - dos momentos originários, 183. *Ver* Arqueologia, Inconsciente, Psicanálise.

Recuo [*retrait*]: - no quadro, 282-286.

Regressão [*régression*]: -, destruição, construção, 237-238.

Relâmpago [*éclair*]: 127-128, 274. *Ver* Colisão, Imagem dialética.

Remontagem [*remontage*]: - do filme da história, 36, 132. *Ver* Cinema, Desmontagem, Folhear, Montagem.

Renascimento [*renaissance*]: 72, 112, 202, 273-274, 281. - e ressureição, 77-78.

Repetição [*répétition*]: - no sintoma, 46-47. - e Renascimento, 72. - da origem, 109. *Ver* Origem, Sobrevivência, Tempo.

Representação [*représentation*]: 50. Crítica da -, 18, 50, 75. *Ver* Imagem.

Reprodutibilidade técnica [*reproductibilité technique*]: 101, 267-269. *Ver* Modernidade, Fotografia.

Reserva [*réserve*]: - no quadro, 282-286.

Respiração [*respiration*]: - da imagem, 286.

Ressentimento [*ressentiment*]: - antimodernista, 271.

Resto [*rebut*]: 107, 117-124, 129, 133, 145. *Ver* Arqueologia, Impureza, Trapo, Micrologia, Singularidade, Sobrevivência.

Retrato [*portrait*]: - e imagem, 71-96. *Ver* Antropologia das imagens, Genealogia.

Revelação [*révélation*]: 280-284. *Ver* Aparição, Aura, Experiência.

Revir [*revenance*]: 121-122. *Ver* Sobrevivência.

Risco [*risque*]: - anacrônico como heurística da história, 25-28, 35-42, 52, 132, 196-210. *Ver* Anacronismo.

Ritmo [*rythme*]: 27-28, 114, 117, 129-131, 139, 269, 285-286. Polirritmia, 42, 45-46, 107-108, 129. - e língua, 164-165. *Ver* Tempo.

Ruptura epistemológica [*rupture épistémologique*]: - nas disciplinas históricas, 50-57, 113-117, 123, 129-131, 134. - e abalos estéticos, 53, 186-189, 198-206. *Ver* Energúmeno, História, Modernidade, Origem.

S

Saber [*savoir*]: - e *savoir-faire*, 151-152. *Gai* -, 243. *Ver* Conhecimento, História.

Salto [*saut*]: A origem como -, 129-130, 132, 156, 194. *Ver* Intermitência, Turbilhão.

Semelhança [*ressemblance*]: 26-27, 40. A - como questão genealógica, 71-96. "A - está morta", 75-79. Antropologia da -, 71-96. - por geração *vs* - por permutação, 84-95. - e sobrevivência, 108. *Ver* Antropologia, Imagem, Retrato.

Símbolo [*symbole*]: -, forma e experiência, 207-208. *Ver* Iconologia, Sintoma.

Simetria [*symétrie*]: 145-147. *Ver* Caleidoscópio, Morfologia.

Singularidade [*singularité*]: 132, 152. - formal, 17, 209, 272. *Ver* Micrologia, Resto, Sintoma.

Síntese [*synthèse*]: - *vs* aglomerado, 146-147. - como abertura, 206. *Ver* Dialética, Morfologia.

Sintoma [*symptôme*]: 43-50, 107, 131, 133. - na história, 31, 117. - no saber do historiador, 27. - como paradoxo visual e inconsciente da representação, 43-44. - como paradoxo temporal e inconsciente da história, 43-44. - e anacronismo, 45-46, 107. Diferença e repetição no -, 46-47. - e alteração, 156-157. - e resto, 107. - entre latência e crise, 107-108, 117-118. - e jogo, 156-157. - como modelo epistemológico, 136-137. A imagem como -, 136-137, 210-240. - e montagem, 136-137. Estrutura caleidoscópica do -, 162-163. - visual, 210-240. - e método, 216. O - como anúncio visual de algo que ainda não é visível, 240. *Ver* Anacronismo, Forma, Inconsciente, Resto.

Sobredeterminação [*surdétermination*]: 22-26, 43-46, 116, 127, 129, 187, 196. - e sobreinterpretação, 28. - e impureza, 120. A forma como potência de -, 226-227. *Ver* Causalidade, Disseminação, Sintoma.

Sobrevivência [*survivance*]: 40, 51, 78, 96, 107-109, 111, 120-123, 133, 195. - e semelhança, 108. - e anacronismo, 121. - e modernidade, 142, 241, 270-273. *Ver A posteriori*, Arqueologia, Fóssil, Escavação, Inconsciente, Latência, Sintoma.

Sonho [*revê*]: O - como paradigma histórico, 109, 117, 134-135, 195. -, acordar, despertar, 124-127, 241, 275. *Ver* Imagem dialética, Inconsciente, Psicanálise.

Sopro [*souffle*]: - da imagem, 286. *Ver* Aura.

Sprunghaft: *Ver* Intermitência.

Strudel: 95-96, 165. *Ver* Bretzel, Turbilhão.

Subject matter: *Ver* Iconografia, Iconologia.

Subjétil [*subjectile*]: 282-286, 288-289. *Ver* Pintura, Quadro.

Substância [*substance*], substantificação [*substantification*]: Crítica da -, 218-223, 229-230. *Ver* Idealismo, Filosofia.

Sufocação [*suffocation*]: 184. *Ver* Sopro.

Sujeito [*sujet*]: Cisão do - na forma, 220-226. Suposição do -, 286-291. -, verbo, predicado, 287-289. *Ver* Inconsciente, Sintoma, Verbo.

Superveniência [*survenance*]: - da imagem e desmontagem da história, 123-131. *Ver* Relâmpago, Imagem dialética.

Suposição [*supposition*]: - *vs* imposição, 267-270. - da aura, 267-270. - do lugar, 280-286. - do assunto/sujeito, 286-291. - do antropomorfismo, 286-288. *Ver* Modernidade.

Surrealismo [*surréalisme*]: 210-211, 232-234, 244.

T

Teleologia [*téléologie*]: 76, 194-196. *vs* genealogia, 77. - e teoria do progresso, 104-105. *Ver* Historicismo, Progresso.

Telescopagem [*télescopage*]: 127, 130, 142-143. *Ver* Colisão, Imagem dialética.

Telescópio [*télescope*]: 141-143. *Ver* Caleidoscópio.

Tempo [*tempo*]: 27-28, 114, 117. - da imagem, 128-131, 138. - da língua, 164-165. - e polirritmia, 41-43, 45-46, 107-108, 129. *Ver* Ritmo.

Tempo [*temps*] (*passim*): - e olhar, 15-16. - e frontalidade, 15-28. - e história, 30-31, 33. Tato do -, 38. Dupla face do -, 106-107. O - é a matéria das coisas, 120-121. Estrutura caleidoscópica do -, 160-165. Cisão do -, 230-234. A imagem como cristal de -, 236-237, 274. O lugar como "sensação física do -", 281. *Ver* Anacronismo, História, Origem, Tempo, Ritmo.

Transcendência [*transcendance*]: Crítica da -, 228. *Ver* Idealismo, Metafísica.

Transfigurador [*transfigurateur*]: 143. *Ver* Caleidoscópio.

Transformação [*transformation*]: 238. - das sensações espaciais e temporais, 248. *Ver* Experiência, Metamorfose, Morfogênese.

Transmissão [*transmission*]: - *vs* permutação, 84-95. *Ver* Genealogia.

Transvisual [*transvisuel*]: 246-249. *Ver* Visão.

Trapeiro [*chiffonnier*]: O historiador como -, 117-124, 145.

Trapo [*lambeau*]: - do tempo, 123-124. *Ver* Arqueologia, Trapeiro, Impureza, Resto, Sobrevivência.

Trauma [*trauma*]: A forma como "acentuação" do -, 212-227, 237-238. *Ver* Experiência, Inconsciente, Sintoma.

Troca simbólica [*échange symbolique*]: - e sua limitação, 88-95. *Ver* Antropologia, Genealogia.

Turbilhão [*tourbillon*]: 95-96, 111-112, 132, 141-142, 156, 165, 278. - e estrutura, 131-132, 135-136, 139-165. *Ver* Morfologia, Origem, *Strudel*.

U

Unicidade [*unicité*]: 282-285.

Urform: *Ver* Forma originária.

Urgeschichte: *Ver* Pré-história.

Ursprung: *Ver* Origem.

V

Vanguarda [*avant-garde*]: 244. *Ver* Modernidade.

Verbo [*verbe*]: -, sujeito, predicado, 287-289.

Vigarice [*escroquerie*]: A arte como -, 246. *Ver* Malícia.

Violência [*violence*]: A forma como - operatória, 212-227, 237-238. *Ver* Sintoma.

Virtuosidade [*virtuosité*]: "Eu acredito apenas nas pessoas que começam destruindo os meios de sua própria -", 250.

Visão [*vision*]: - *vs* percepção, 238-240. A - como pensamento, 246-248.

Visibilidade [*visibilité*]: - e montagem, 142-143. - do tempo, 145. - *vs* visualidade, 154-155, 239-240, 280-281.

Vista [*vue*]: Inconsciente da -, 146-149, 220-226. *Ver* Sintoma.

Z

Zeitgeist: *Ver* Eucronismo.

Zeitlos: *Ver* Atemporal.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Abertura. Parte deste texto foi apresentada em 1992, por ocasião de uma "Jornada de discussão interdisciplinar", na EHESS, dedicada ao *Tempo das disciplinas* [*Temps des disciplines*]. Uma outra parte foi objeto, em 1999, de uma intervenção no colóquio "O tempo das obras: memória e prefiguração" [Le temps des oeuvres: mémoire et préfiguration], na Universidade de Paris VIII-Saint Denis.

Capítulo 1. Trecho de um seminário apresentado na EHESS, em 1994-1995. Publicado em alemão, em uma primeira versão, com o título "Imaginum pictura... in totum exoleuit. Der Anfang der Kunstgestchichte und das Ende des Zeitalters des Bildes", tradução de A. Hemminger, *Kunst ahne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute*, A.-M. Bonnet e G. Kopp-Schmidt (dir.), Münich, Beck, 1995, p. 127-136, em seguida, em francês, com o título "Imaginum pictura... in totum exoleuit. Début de l'histoire de l'art et fin de l'époque de l'image", *Critique*, LII, n. 586, p. 138-150, 1996. A versão aqui retomada foi publicada em *L'inactuel*, n. 6, p. 109-125, 1996.

Capítulo 2. Parte deste texto foi apresentada, em 1999, no colóquio "A fotografia: um modelo para a modernidade. Em torno de Walter Benjamin" [La photographie: um modele pour la modernité. Autour de Walter Benjamin], na École Nationale de la Photographie (Arles), e foi publicada com o título "Connaissance

par le kaléidoscope. Morale du joujou et dialectique de l'image selon Walter Benjamin", *Études Photographiques*, n. 7, p. 4-27, 2000. Duas outras partes foram publicadas com os títulos seguintes: "L'image survient: l'histoire se démonte, le temps se remonte", *Le Temps, vite*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2000, p. 10-11. "L'histoire de l'art à rebousse-poil. Temps de l'image et 'travail au sein des choses' selon Walter Benjamin", *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n. 72, p. 92-117, 2000.

Capítulo 3. Parte deste texto foi apresentada, em 1996, no colóquio "Carl Einstein: arte e existência" [Carl Einstein: art et existence], no Centre Georges Pompidou, e foi publicada com o título "L'anachronisme fabrique l'histoire: sur l'inactualité de Carl Einstein", *Études Germaniques*, LIII, n. 1, p. 29-54, 1998. Uma outra parte foi publicada com o título '"Tableau = coupure'. Expérience visuelle, fome et symptôme selon Carl Einstein", *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n. 58, p. 5-27, 1996. Agradeço a Jean-Louis Paudrat por haver fornecido as reproduções das ilustrações de *Negerplastik* (Figuras 16-17). A esse respeito, sinalizo a recente reedição desse texto (C. Einstein, *La sculpture nègre* [1915], trad. L. Meffre, Paris, L'Harmattan, 1998), bem como a obra de J.-M. Monnoyer, *Walter Benjamin, Carl Einstein et les arts primitifs*, Pau, Publications de l'Université de Pau, 1999.

Capítulo 4. Inicialmente publicado em inglês com o título "The Supposition of Aura. On the Once, the Now, and the Modernity", traduzido por J. M. Todd, *Negociating Rapture. The Power of Art to Transform Lives*, R. Francis (dir.), Chicago, Museum of Contemporary Art, 1996, p. 48-63. Em seguida, em francês, em *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n. 64, p. 95-115, 1998.